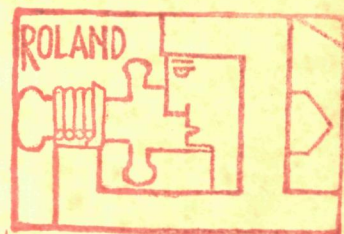


186

187. Regent

A. KRONENBURG

# MODE EN KUNST



AMSTERDAM \* H. J. PARIS



# MODE EN KUNST



# MODE EN KUNST

## *SEDERT DE FRANSCH E REVOLUTIE*

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT TER VERKRIJGING VAN  
DEN GRAAD VAN DOCTOR IN DE LETTEREN EN WIJS-  
BEGEERTE AAN DE KATHOLIEKE UNIVERSITEIT TE  
NIJMEGEN, OP GEZAG VAN DEN RECTOR MAGNIFICUS  
Dr F. J. TH. RUTTEN, HOOGLEERAAR IN DE FACULTEIT  
DER LETTEREN EN WIJSBEGEERTE VOLGENS BESLUIT  
VAN DEN SENAAT DER UNIVERSITEIT IN HET OPEN-  
BAAR TE VERDEDIGEN OP ZATERDAG 4 JULI 1942 DES  
NAMIDDAGS TE 4 UUR

DOOR

JOANNA WILHELMINA MARIA KRONENBURG  
GEBOREN TE KERK-DRIEL

AMSTERDAM - H. J. PARIS - MCMXLII

PROMOTOR: Prof. Dr GERARD BROM

**AAN DE NAGEDACHTENIS  
VAN MIJN MOEDER**





# INHOUD

	Bldz.
H o o f d s t u k I - DE FACTOREN VAN DE MODE . . .	9
Zucht naar tooi - Verlangen naar afwisseling - Erotisch element - Het navolgen - Wisselende tijdssfeer - Invloed van oorlog-economie-allerlei feiten	
H o o f d s t u k II - HET AESTHETISCH ELEMENT VAN DE MODE . . . . .	20
Mode en stijl - Stijlvolle bekleedingskunst - Mode in verband met literatuur, schilderkunst, tooneel	
H o o f d s t u k III - KLASSICISME . . . . .	30
Fransche revolutie-vereenoudigingstendens-artistiek ontwerp - Anticomanie in de damesmode-advies van kunstenaars-caricatuur - Klassieke dans - Empire-antieke stijl op allerlei kunstgebied-, empirekleed-, portretkunst	
H o o f d s t u k IV - ROMANTIEK . . . . .	46
Romantische ideeën en artistiek uiterlijk - Belangstelling voor de mode onder artisten - Romantiek in de mode - Historisme in de damesmode-, invloed van dramatiek-genre moyen-âge - Barok in kunst en mode. Het sentimenteele in de mode - Romantiek en dandyisme	
H o o f d s t u k V - II EMPIRE . . . . .	63
Imitatie Barok-crinoline-18e eeuwse elegantie nagebootst - Crinoline in schilderkunst, caricatuur en critiek - Geen stijl-eenheid in kunst en mode - In den ban van Parijs	
H o o f d s t u k VI - MODERN . . . . .	73
Realisme - Mode in overgangsfase - Tournure in caricatuur en geschrift - Afwisseling in modelijn - Vernieuwing op kunstgebied - Morris' invloed - Artistiek plan voor dameskleding - Impressionisme - Nieuwe zakelijkheid en reform-inschakeling van den artist - Dandy, damescostuum en dans in den zakelijkheidsstijl - Kubisme-Surrealisme	
AANTEKENINGEN . . . . .	90
VOORNAAMSTE LITERATUUR . . . . .	93
LIJST VAN ILLUSTRATIES . . . . .	96
PERSONENREGISTER . . . . .	97



## HOOFDSTUK I

### DE FACTOREN VAN DE MODE

Wat is nu eigenlijk de mode en vanwaar ontleent ze het recht te heerschen over onze kleding, onzen smaak naar haar grillen te dwingen en zelfs den meest onwereldschen mensch aan haar voorschriften te onderwerpen? Men kan er om lachen, zijn schouders voor ophalen, intusschen beijvert men zich haar bevelen stipt op te volgen.

Maar is de mode nu werkelijk een heerscheres, die autonoom haar bevelen decreteert, zich aan geen regels stoort en heerschzuchtig de slaafsche menschenkudde voortdrijft over het door haar afgebakende pad?

We zullen deze heerscheres gaan ontmaskeren en daarbij tot de bevinding komen, dat Vrouwe Mode bij al haar arrogantie door verschillende invloeden bepaald wordt. Sommige costuumkundigen leggen op het grillige element van de mode wel wat al te sterken nadruk, waar ze spreken van het willekeurige spel der mode en haar grillen met niet na te speuren oorsprong, terwijl anderen weer haar vaste wet van regelmatigigen terugkeer soms schromelijk overdrijven en de modeverschijnselen als het ware in een rad zien ronddraaien. Al te weinig wordt er rekening gehouden met den tijdgeest, wanneer men b.v. de stellige verwachting van terugkeer der crinoline durft uitspreken. Hoe zou een dergelijk omvangrijk sieraad samen te rijmen zijn met onze nuchtere eeuw van zakelijkheid en jacht-tempo? In het kader van de weelderige Lodewijk-perioden en in de wufte, luxueuse sfeer van het Tweede Keizerrijk kon de vrouw in haar indolentie zich een dergelijk volumineus pronkstuk veroorloven, maar wat zou de vrouw van onzen practischen, overreëlen tijd er mee moeten beginnen? Een uiterste eenvoud is nu eenmaal geboden voor onzen tijd. Louis Couperus met zijn verijnden smaak en bijzondere aandacht op het punt van kleding voelde daarom wel, dat hij als mensch van de 20e eeuw zich te verzoenen had met „de relatieve schoonheid van het kleurlooze colbertje. Want, zoo vervolgt hij, zou ik er op onze wereld en in ons leven mooier uitzien, zou ik mij tooien ging in chlamys of chitoon?... Neen het zou schreeuwend staan en den halftoon van ons leven en onze

wereld overschateren... Ja zeker, wij moeten ons in onze veelvuldige, koortsige existentie's van moderniteit netjes opsluiten" <sup>1</sup>.

De tijdgeest blijkt een zeer voornamc factor, daar we toch altijd de mode moeten zien in het décor van het telkens zich wijzigend wereldtooneel, waar de mensch als speler nu eenmaal in stijl moet blijven. In een romantische periode van riddertournooi en minnedienst kon hij zich een zwierige dracht met goudbrocaat en vederbosch veroorloven, nu echter zal hij zich maar beter in een onopgesmukt omhulsel steken, om niet te disharmonieeren met de strakke, koele zakelijkheid.

Het complex modefactoren, dat we ons voor zouden kunnen stellen als een boom met vele uitschietende vertakkingen, staat hecht vastgegroeid met de wortels van de onuitroeibare menschelijke neigingen, die zoo ondergronds steeds werkzaam blijven en de mode voortdurend beïnvloeden.

Vooreerst is er de *zucht naar tooi*.

Carlyle leert: „The first purpose of clothes was not warmth or decency, but ornament”, wat wel duidelijk spreekt uit het feit, dat we bij wilde stammen het tatoueren en beschilderen van de huid vóór de kleeding aantreffen. „Te first spiritual want of a barbarous man is decoration” <sup>2</sup>. Immers de ijdelheid is een van de meest diep gewortelde menschelijke hartstochten en altijd zal het streven blijven bij den mensch om de aantrekkelijkheid van zijn uiterlijk te verhoogen, zich te vermooien, waartoe de middelen gezocht moeten worden in den tooi van zijn paradijscostuum.

Dossen barbaren zich met pluimen uit als een arrepaard, de valsche haren, de opvulsels, de schmink zijn enkel wat verfijnder middelen om zich mooier voor te doen dan men is. Voor sommige menschen is het opsieren een ware hartstocht geworden. In den wandel worden ze dan ook aangeduid als „modepop” of „dandy”, die leeft om zich te kleeden en te tooien en daarin het hoogste genot vindt. Tegen deze onuitroeibare zucht naar het zich opsieren werd te allen tijde stelling genomen door hen, die op de bres stonden voor het geestelijk heil der menschheid. Alle tijden hebben boetpreken tegen wereldschen opschik gekend. Paulus veroordeelde al de

weelderige haardracht. De kerkvaders drongen voortdurend bij de Christenen er op aan zich eenvoudig te kleeden en met bloemen bedekte stoffen over te laten aan degenen, die in de mysteriën van Bacchus waren ingewijd; ook de borduursels met goud en zilver moesten ze maar aan de tooneelspelers overlaten. Tertullianus bezweert de vrouwen van goede zeden, af te zien van de kostbare kapsels met valsche haren, van schmink en sieraden; en Hieronymus richt later dezelfde eischen tot de vrouwen. De zucht naar tooi zal de mode altijd aanwakkeren, haar blijven voortstuwen. Trouwens wat zou er van de mode overblijven, indien deze menschelijke hartstocht uitgedoofd raakte? Zou dan niet het practische element de overhand krijgen en er tenslotte zoo lang gezocht worden, tot het uiterst sober en meest doelmatig kledingstuk gevonden was? Daarmee zou het dynamisch element, dat juist het essentieele van de mode is, vastloopen.

Het afwisselend aspect van de mode in overeenstemming met het menschelijk *verlangen naar voortdurende verandering* en vernieuwing bepaalt nu het wezenlijk onderscheid met de volksdracht. Hierin zijn verschillende modes in hun vaart opgevangen en bewaard gebleven. Zoo zijn nog onderdeelen van zeer elegante, maar reeds lang vervlogen modes gehandhaafd als de Stuartkraag in den bruidstooi van de Spreewalder vrouw. In Unterfranken hebben de bewoonsters nog de oude Bourgondische hennin in eere gehouden<sup>3</sup>. Maar de wispelturige mode kan moeilijk tot stilstand komen, wat goed te begrijpen is. Immers een bepaalde smaak, die zich jarenlang heeft gehandhaafd en ontwikkeld, begint te vervelen, zoodat als uitdrukking van een vernieuwden levenswil nieuwe vormen nagestreefd worden. Het is een sensatie, dat steeds naar verandering streven, waarbij we altijd het nieuwe begroeten als reactie op het oude. Zoo zien we in de mode de twee hoofd-richtingen, die lengte en breedte accentueeren, steeds met elkaar afwisselen. Op de geweldige paniers van de Lodewijk-perioden volgden de lange, slank afteekenende empire-robés; op deze phase volgde weer de breedte-markeering met wijd uitstaande rokken en pofmourwen van de Romantiek. Na de enorme crinoline met haar talloze volants, volgde de slanke

lijn van het „Fin-de-siècle”. Plissé en sleep, volant en klokrok zijn de middelen, die van de vroegste tijden af benut zijn om de verlangde lengte- of breedte-richting te markeeren. Ook in onze eeuw wisselen nog beide richtingen met elkaar, al is het dan ook onmogelijk, dat sleep of hoepelrok zich in volle extremeiteit kunnen doen gelden. Na de lange slanke rok van eenige jaren terug is nu de korte, wijduitstaande rok uitverkoren. Maar behalve wat den vorm betreft, is er een voortdurende afwisseling in kleur en garneering waar te nemen. Op perioden van sterk voyante kleurschakeering volgen soms fasen van rustig gedekte kleuren. Nu eens worden de costumes en hoeden overladen met overdrukke opsierselen, dan weer is de uiterste soberheid „modern”. Ook het kapsel vertoont een typische afwisseling, waarbij we telkens de reactie kunnen waarnemen. Op het torenhooge, met bloemen en veeren opgetooide kapsel tijdens Marie-Antoinette volgde de strakke coiffure van den Empire-tijd, waarop weer het grillige, naar alle richtingen uitstaande kapsel van den romantischen tijd reageerde. Het gladde pagekopje van een tiental jaren terug is gewijzigd tot de hedendaagsche met rollen en pijpkrullen bewerkte haar-dracht. Interessant is ook de afwisseling van het gelokt en glad met het ongelokt en bekneveld uiterlijk van den man uit de 16e eeuw, waarmee weer een hooge en minder hooge hals-sluiting correspondeerde.

De afwisseling is wel een zeer sterke prikkel, waarvan de mode zich bedient. Hiermee zweept ze de bekleedingskunst voort naar steeds nieuwe perspectieven. Misschien heeft deze afwisseling in onzen tijd van gejaagdheid een sneller tempo, maar in kronieken van de 14e eeuw werd al geklaagd, dat de kleermakers de mode niet bij konden houden. Huygens had er in zijn „Costelick Mal” ook al klachten over:

„.....*Lust in de nieuwicheyt,  
Dry dagen zijn de maet van ons ghestadicheyt.*”

En Pater Poirters scheen het in 1646 nog erger aan te treffen, want hij sputterde: „En alle daege een nieuw fatsoen”<sup>4</sup>.

Met dit onophoudelijk streven naar vernieuwing staat ook het onherroepelijk afzakken van een bepaalde mode in ver-

band. Zooals een eertijds modieus costuum door de bezitster met een zucht van verlichting wordt afgedankt, om daarna nog een tijdlang het pronkstuk van de volkswrouw uit te maken, werden de gegalonneerde jassen van vóór de Fransche revolutie aan lakeien overgelaten en de deftige almayiva's het onderscheidende tenue voor huurkoetsiers. Evenzoo werden omgangsvormen, aanvankelijk onder aristocraten gebruikelijk, later een gewoonte bij lagere volksklassen. Een graaf opent het tweede gesprek in „Les Soirées de Saint Petersburg” van Joseph de Maistre met deze opmerking: „Vous tournez votre tasse, monsieur le chevalier, est-ce-que vous ne voulez plus de thé?” Terecht kan tegen deze voortdurende modewisseling worden ingebracht, dat het onmogelijk is, in deze aanhoudende vervorming zijn eigen lijn te herkennen, te behouden en te verfraaien; want nauwelijks heeft men gevonden wat werkelijk staat, of de mode stuwt weer in een nieuwe richting.

Bij de tooizucht en het steeds naar afwisseling streven speelt het *erotisch element* in de damesmode een belangrijke rol. Het is vooral door de kleeding immers, dat de vrouw zoekt te behagen en ze weet maar al te goed, dat ze, juist door zich steeds met iets nieuws te tooien, verrassend en boeiend resultaat zal bereiken. Er is in de damesmode dan ook altijd veel meer variatie geweest dan in de heerenmode en ook nu, waar de heer der schepping haast niets meer aan zijn kleeding wijzigt, blijkt de vrouw nog in staat haar aspect te blijven vernieuwen. Terwijl op avondfeesten de heer in zijn zelfden rok of smoking pleegt te verschijnen, stelt de dame er prijs op, telkens met een ander costuum harten te veroveren. Twee keer met dezelfde japon op een partij wordt al te veel geacht. En door de tijden heen heeft de vrouw steeds weer een ander detail van haar bekoorlijkheden, op het uitdagende af, weten te accentueeren. Nu eens was het de taille, die sterk gemarkeerd werd door den trechtervormig uitlopenden rok en giganteske pofmouwen van de Romantiek, dan weer was het de schouderlijn, die geaccentueerd werd tijdens het Second Empire. De heupen waren overmatig opgevuld in den tijd van Velasquez (waarvan zijn hofportretten overvloedig kunnen getuigen) en de Lodewijk XV-periode, toen de doorsnee van den rokomvang een ellips vormde

en men de armen kon laten steunen op de heupopvulsels. Omstreeks de Fransche revolutie werd de hals opgedoft door middel van de monsterachtige „fichu menteur”. Zoowel aan het eind van de 18e als van de 19e eeuw zagen we wel een zeer groteske markeering in de queue de Paris, die zooveel humor en sarcasme gewekt heeft en ook maar beter te beschouwen is als een overgangsstadium van den hoepelrok naar de slanke lijn. Op het oogenblik wordt de aandacht gevestigd op de beenen, die zeer opvallend paradeeren onder de korte uitstaande rokjes. Vrouwenlist is menigvoud. En vraagt men zich af, hoe de mode soms zoo leelijk kan zijn, elke nieuwe smaak heeft blijkbaar het doel om, zoo niet de vrouwelijke schoonheid, dan toch de vrouwelijke behaagzucht op een andere verrassende manier te laten uitkomen. Wanneer de veroveringslust der vrouw zóó sterk in het daglicht treedt, krijgt Vader Cats gelijk, waar hij opvallende kleding „een openbare aanlockinge van alle dertele oogen” noemde, „gelijck het uyt-hangen van de veylkransen voor de herbergen een teycken is dat er wijn te koop is.”

Dan is er nog een trek van den menschelijken aard, dien we ook in de mode zien doorwerken en wel de *zucht tot navolgen*.

De natuurvölker geven juist door hun gelijke kleding hun stamgemeenschap te kennen en zoo is er in ons uiterlijk aspect ook van een zekere gelijkschakeling sprake. Wie heeft er in onze dagen den zedelijken moed, van de algemeene voorschriften der mode af te wijken, omdat ze hem, hetzij om aesthetische, hetzij om practische redenen tegenstaan? De centimeters van het rokje b.v. zijn geteld en wie zich daar niet precies aan houdt, wordt met hoon overloden. Als we spreken van navolgen, moeten we toch ook nagaan, wat het uitgangspunt, het criterium is voor de groote massa. Het is altijd zoo in de geschiedenis van het menschedom geweest, dat superieur geachte lagen werden nagebootst. Zoo volgden Romeinsche matrones de kleding na van de meer verfijnde Grieksche cultuur. Oostersche volken als Egyptenaren, Turken, Javanen en Japaneezen geven hun eigen schilderachtige kleding tegenwoordig prijs, om zich te assimileeren aan de Europeesche dracht. Op het platteland hecht men steeds minder aan de



karacteristieke volksdracht en wil men liever op den stedeling lijken. Waren het vroeger de voornaamste hoven, die in Europa den toon aangaven (denken we aan den invloed van de Spaansche en Fransche hofdracht), tegenwoordig zijn het de modehuizen van Parijs en Londen, waaraan respectievelijk de dames- en heerenmode zich te spiegelen hebben. Zooals Huygens het in „Costelick Mal” zoo geestig voorstelde, dat een vorstelijke dame klaagde, omdat haar kamenier haar modieus costuum naäapte, welke hofjuffer op haar beurt weer jammerde over de arrogantie van het volksmeisje, kan men nu nog steeds het modieuse van de hogere naar de lagere regionen zien doordringen, terwijl sinds de Fransche revolutie het standsonderscheid nog sterker is ingekort. Waar in vroeger eeuwen van overheidswege vaak werd ingegrepen, om door dwingende reglementeering het standsverschil te handhaven (zoo werd ten tijde van Philips den Schoone de lengte van de schoenpunt vastgesteld op 6 duim voor de boeren, 12 duim voor de burgers en 24 voor de heeren), tegen de hedendaagsche nivelleering der confectie is geen optornen meer mogelijk. We stevenen aldus met rassche schreden naar een zekere uniformiteit, waarbij niet alleen alle rangsverschillen, maar zelfs alle leeftijdsverschillen dreigen weggevaagd te worden. En hier zouden we de opinie willen onderstrepen: „dat het verschijnen van menschen uit alle standen en van alle leeftijden in denzelfden stijlloozen stijl, aan het beeld van het stadsverkeer het karakter, de schilderachtige bontheid van vroeger tijden fantasieloos egaliseerend heeft ontnomen” <sup>5</sup>.

Na deze psychologische factoren aangewezen te hebben, kunnen we nu de historische elementen nagaan. De tijden wisselen en daarmee verandert ook de menschenlijke samenleving, vooral in haar uiterlijken verschijningsvorm. Balzac verzekerde: „La toilette est l'expression de la société”.

Als we de verschillende perioden nagaan, komen we inderdaad tot de overtuiging, dat de levenssfeer, stroomingen en denkbeelden, die een bepaalde generatie bezielde, ook in de kleding werden uitgedrukt. Hoe kwam allereerst de enorme tegenstelling van Middeleeurwschen en Renaissancistischen geest in de kleding tot uiting! De Middeleeuwen met hun

eerbied voor ingetogenheid omsloten het lichaam streng, zonder de vormen daarvan te doen spreken. De Renaissance daarentegen zocht juist door haar voorkeur voor de plastische schoonheid de lichaamsvormen te accentueeren. De galante ceremonieele sfeer van de 18e eeuwse Lodewijk-perioden werd geuit in de gracielijke costumes van dien tijd, waar alles veel eerder berekend was op het effect dan op praktischen zin. We denken aan de geweldige paniers, waarvoor slechts dubbel-openslaande deuren berekend waren, aan de hooge kapsels, waarvoor vernuftige kappers scharnieren hadden uitgedacht om ze neer te kunnen klappen bij het bestijgen van rijtuigen. En de heeren droegen nu ook niet direct gemakshalve hun onafscheidlijken pronkerigen degen en hun steek met veeren onder den arm mee. Zooals een gravure van Cochin getuigt, achtte een kleermaker het bij 't maatnemen van een cliënt nog noodzakelijk den steek onder den arm te houden. Aan de nuances van een meer of minder strengen etiquettevorm scheen ook een stijvere en lossere snit van het costuum te beantwoorden. Tijdens het overdreven ceremonieele regiem van Lodewijk XIV moest ook de kleeding statig zijn, gebonden aan niet minder dwingende wetten dan de dramatiek aan de drie eenheden. Maar met het bewind van Philips van Orleans als regent, werd de etiquette minder streng gehandhaafd, waarmee ook de lossere zwier in de kleeding gepaard ging. Voor de dames begonnen toen gewaden met „pli Watteau” opgang te maken (intusschen een gruwel voor degenen, die het voorname, plechtige ceremonieel van Lodewijk XIV maar niet konden vergeten) en ook voor de heerenkleeding werd de snit soepeler en wijder, de mouwopslagen verbreed en de allongepruik verkort en bestrikt.

In Engeland gingen de Jacobijnsche extravagantie en de Puriteinsche eenvoud van Cromwell's bewind achtereenvolgens hun stempel op de kleeding drukken. Tijdens de Fransche revolutie werden de uitdagende en oproerige denkbeelden tot in de kleeding gedemonstreerd. De vrouwen droegen mutsen „aux trois ordres réunis” en „à la Bastille”, „pierrots à l'égalité”; roode mutsen en klompen werden door de revolutionnaires gekozen als uiting van hun democratischen zin <sup>6</sup>. Toen het schrik-

bewind ten einde liep, brak als reactie op overmatige ellende een vloedgolf van genotzucht los en bereikte de vrouwelijke en mannelijke pedanterie een hoogtepunt van dwaze aanstellerij in de Merveilleuses-kleeding en de Incroyables-costumes.

Zoo is de mode de expressie van haar tijd, van verfijning, revolutie, decadentie en haar rithme aan het levenstempo aangepast.

Zij weerspiegelt alle ingrijpende gebeurtenissen. De invloed van den oorlog van 1870 was te bespeuren in de kleeding der Parisiennes, die de vesten van chasseur-officiers droegen. Omstreeks 1848, toen de oorlog tegen Abd el Kader werd gevoerd, kleepte men de kinderen met „algériennes”, zwart fluweelen vesten met garneering van stalen knopen. Zoo zien we ook nu weer allerlei details van het militaire uniform in de damesmode van deze oorlogsjaren verwerkt, als epauletten en glimmende knopen op mantels en japonnen; zelfs worden avondtoiletten van donkere zijde met zilveren strepen in martialen stijl ontworpen. Maar zooals we nu ook weer beleven, drukken, met het voortduren van den oorlogstoestand, niet zoozeer de militaire ornamenten als wel de economische gevolgen van den oorlog hun stempel op de mode. Door de noodzakelijke textieldistributie worden de toiletten noodgedwongen uit allerlei bijeengeraapte couponnetjes samengesteld, waarbij leidende modehuizen ter bemoediging voorop gaan.

De economie is overigens geen te onderschatten factor in de modewereld. Overbekend is het feit, dat door Colbert's beleid de Fransche kleeding een tijdlang verstoken bleef van het kostbaarste kantwerk, dat uit den vreemde moest worden geïmporteerd. Maar zijn „Loi somptuaire” kon Colbert toch moeilijk handhaven tegen het protest der rijke cliëntèle, evenmin als in Florence en Venetië de wetten tegen de overdadige luxe het konden bolwerken tegen de vindingrijke ijdelheid der elegante Renaissance dames. Ook in onze gewesten moest de regeering tijdens de Gouden Eeuw meermalen trachten paal en perk te stellen aan de overdaad in de kleeding en werden met name de kanten en gouden en zilveren passementen verboden. De modewereld schijnt door alle tijden heen bedreigd te zijn geweest door het economisch beleid van leidende instanties.

Reeds in Livius kunnen we de meesleepende bladzij lezen, waar hij den quaestor Marcus Porcius Cato laat protesteeren tegen de afschaffing van de Lex Oppia over de weeldedracht der vrouwen.

Dat de mode in handel en industrie een groote rol speelt, ligt voor de hand. Sombart noemde de mode „des Kapitalismus liebstes Kind”. We hoeven slechts te denken aan de onderscheiden branches in het bedrijfsleven, die met een bepaalde mode gemoeid zijn. Hoe een bedrijf kan staan en vallen met een bepaalde modegril, daarvan zijn voorbeelden legio. Zoo moet de hoepelrok-mode met haar groot vereischte van baleinen de walvischvangst wel zeer ten goede zijn gekomen. Pelswerken struisveeren-, parel- en barnsteen-mode kan een opbloei beteekenen voor verschillende ondernemingen en een bestaan verschaffen aan onderscheiden groepen. Dat er zodoende door den ondernemingsgeest op de moderichting invloed wordt uitgeoefend valt niet moeilijk te begrijpen.

Ten slotte lieten gebeurtenissen op allerlei terrein, die indruk maakten, sporen in de mode achter. Toen Franklin zijn eerste openlijke pogingen met den bliksemafleider verrichtte, droegen weldra omstreeks het jaar 1784 de Parijsche dames een metalen draad aan haar hoedrand, waarvan de zilveren ketting afhing: mode à la Franklin. De terugkomst der Bourbons werd in het damestoilet gevierd door het liebieblanke wit te verkiezen voor geheele costumes, veeren en haartooi. De los gestrikte das, de „Steinkerque” dankte haar ontstaan aan den onverhoedschen aanval bij Steenkerken, toen de Franschen in hun haast geen gelegenheid hadden hun das zorgvuldig te strikken. En zooals een opmerkelijk feit, gelijk hier het geval was, voor een kledingstuk de benaming vaststelde, waren het ook vaak markante figuren, die hun naam aan een onderdeel van het tenue of kapsel hechtten. Ontelbaar zijn dergelijke gevallen als Medicikraag en Ninonkapsel of Garibaldi-jakje en Garibaldi-hoed, die respectievelijk in dames- en heerenmode opgang maken tusschen 1860 en 1870. De Wagnerbaret was omstreeks 1880 in trek onder de jongere garde en de Schillerkraag wordt met het moderne sportcostuum nog wel gecombineerd. Soms zijn aan dergelijke benamingen voor onderdeelen van het toilet

historietjes, op meer of minder losse schroeven gebaseerd, verbonden. Zoo heet de fontange haar benaming te danken aan het avontuurtje van de hertogin Fontanges, toen tijdens een hofjacht in Fontainebleau haar coiffure losraakte en zij vlug het haar opbond, maar wel zóó, dat dit geïmproviseerde kapsel toch flatterde. Ook het Spencerjasje, dat tijdens het Empire opgang maakte, zou zijn naam en bestaan ontleenen aan een dergelijk anecdotisch geval. Op dit terrein bestaat er gelegenheid genoeg om aardige verdichtfels omtrent typische figuren in de geschiedenis der mode te vlechten. Maar ongegrond is het, belangwekkende persoonlijkheden voor de mode van hun tijd verantwoordelijk te willen stellen. Geen enkel individu, hoe beroemd ook, kan aansprakelijk gesteld worden voor een nieuwe moderichting. Wel is het mogelijk, dat coquette vorstinnen als Marie Antoinette en Eugénie een onderdeel van de mode naar eigen smaak bevoorrechtten of wijzigden (mannelijke pendanten zijn er als Beau Brummell en de prins van Wales, Edward VII). Ook kan geen enkel der voornaamste modehuizen er op rekenen, dat modellen, die zij lanceeren, definitief opgang zullen maken. Wanneer zij hun mannequins uitzenden naar de centra, waar de groote wereld verzameld is, als bij de wedrennen van Longchamps en Derby, moeten de nieuw ontworpen toiletten, waarmee geparadeerd wordt, aan de noodige critiek worden blootgesteld. Het is nu wel van veel belang, hoe favorieten uit de high life op de ten toon gestelde creaties reageeren.

De mode in haar groote lijnen en haar vorm dient aanvaard te zijn door de generatie van haar tijd en slechts dat wordt heerschende en dwingende mode, wat aan het gevoel van een bepaalden tijdgeest beantwoordt. Zooals in de kunstwerken van een bepaalde stijlperiode de algemeene schoonheidszin is gekristalliseerd, ligt ook in de verschillende modes het bewustzijn en streven van een tijdgeest verstoffelijkt en men zou in de costuumgeschiedenis misschien de meest spontane aanwijzing kunnen vinden van het peil en de aspiraties van een bepaalde periode.

## HOOFDSTUK II

### HET AESTHETISCH ELEMENT VAN DE MODE

Zooals iedere tijd opnieuw een bepaalden vorm huldigt, die in verschillende kunstrichtingen tot uitdrukking wordt gebracht, zien we in harmonie hiermee ook een lichamelijk mode-ideaal nagestreefd, waarvoor de kleeding met haar mogelijkheden van omlijsting de kneedbaarheid van de menschelijke gestalte te hulp moet komen. De aesthetische taak immers van het kleed en toebehooren bestaat hierin, het menschelijk lichaam tot een decoratief geheel, beantwoordend aan het vorm- en kleur-ideaal van den tijd, om te vormen <sup>1</sup>.

Voor de kleeding en ornamentiek, toegepast op de menschelijke gestalte, gelden in zekeren zin de wetten, waaraan de scheppingen der architectuur gebonden zijn. Zelfs ging een filosoof zoo ver, de analogie tusschen het kapsel van bepaalde volkeren en den dakvorm van hun woningen aannemelijk te willen maken. Hij bracht o.a. het Chineesche kapsel in verband met het pagodendak, de hooge hoofdbedekking der Hindoe's met de architraaf hunner tempels en den Arabischen tulband met de moskee. Zooals Carlyle beweerde, dat er in elke mode „an architectural Idea” werkzaam is geweest, kan men werkelijk tegen het decor van de wisselende stijlen de mode harmonisch zien afwisselen, waar eenzelfde vorm-ideaal werd nagestreefd.

Naast de ijl oprankende en tot in de fijnste détails geornamenteerde Gothiek staat een slank gerekt, met puntschoenen en hennin scherp toegespitst en tot in het minutieuse versierd Middeleeuwsch figuurtje. Deze overranke, slankgerekte voorstelling van menschelijke figuren treffen we ook herhaaldelijk aan in de miniatuur- en schilderkunst van dezen tijd. Met de Renaissance, die naar meer evenwichtige en breedere proporties in volkomen symmetrie streefde, werd bij de bekleedingskunst de natuurlijk, harmonische lichaamslijn wat zwaarder geaccentueerd. Zoo bleef de menschelijke figuur gestyleerd naar de ideale norm met forceering van de werkelijkheid, evenals dat het geval was met de weergave van de architectuur in de schilderkunst <sup>2</sup>.

De hoog-Renaissance met haar strenger en waardiger be-

wustzijn laat de menschelijke gestalte deelen in het statiger tempo van haar stijl. De gewaden gaan breeder uitplooien, wijd hangende mouwen en sleepende rokken vertragen de beweging in contrast met de speelschere vormen der vroeg-Renaissance, die haar figuren minder zelfbewust en in luchtiger rithme uitbeeldde<sup>3</sup>. Met het ideaal van den Barokstijl, die de volle vormen feestelijk laat uitkrullen en de zwierige lijn vooral sterk ambieert, gaat de mode naar het volumineuse streven met de omvangrijke panier en stijf uitstaande rokpenden van het heerencostuum, kantstrooken en volants; weidsche opgekrulde kapsels en allongepruiken begeleiden de zwellende beweging.

Het is mogelijk, dat de mode in haar vrijere ornamenteerling weer motieven opleverde, die door de verschillende kunsten werden uitgewerkt, vooral in den Rococotijd, toen de vorm in ornamentiek werd opgelost. Zoo blijkt een pronkgevel of een sierlijk interieur verwant aan de hoepelrokken van het Rococo, die zoo overrijk waren aan artistieke motieven<sup>4</sup>.

Zooals de stijlen zich in de ideale richting uitvieren tot het uiterste: de vlammeende Gothiek, die van lijn en vlak niets meer overliet, maar uitfeestte in ijl gerank en subtiel kantwerk, de laat-Barok, die zich verloor in het daverend spel van uitwaaiende en spiralende, kronkelende en krullende motieven, zien we ook de mode telkens weer in een bepaalde richting tot het extreme voortijlen. Een mooi voorbeeld hiervan is de steeds omvangrijker wordende crinoline van het neo-barokke Second Empire. Daarop volgt dan gewoonlijk de reactie, die een geheel nieuwe richting gaat nastreven.

Evenals in de architectuur slechts dan een werkelijk schoon en harmonisch resultaat bereikt wordt, indien gelet is op de juiste verhoudingen, de onderdeelen volkomen ondergeschikt zijn aan den totalen indruk en de ornamentiek in juiste mate organisch is uitgegroeid, kunnen we eerst dan van een werkelijk „stijlvolle” mode spreken, wanneer ze aan dezelfde eischen voldoet. Naar dit evenwicht wordt in de rusteloze stijlbeving telkens weer gezocht. Het Empire bracht koele bezinning na het overmatig vormenspel van het Rococo, zooals het Cinquecento in voorname zelfbeheersching het zoo bewegelijk Quattrocento opving, terwijl dan tevens in de mode met de

speelsche fantasie en bonte kunstmatigheid werd afgerekend. Parijs nu verstaat de kunst door een geraffineerden eenvoud een zuivere harmonie te bereiken en weet zich juist daardoor in de bekleedingskunst op de allereerste plaats te handhaven. Typeerend voor de Parijsche „haute couture” met haar „ambition de l'artiste” is de uitspraak van Madeleine Vionnet, een modeontwerpster, die na den vorigen oorlog opgang maakte: „Wat ik altijd heb trachten te verwerkelijken in de toiletten, die ik ontwierp, was om de schoonheid van een vrouwen-gestalte te doen uitkomen, haar door de omplooïing, de omlijsting met een edel materiaal te verhoogen, te volmaken. Mijn ideaal is het Grieksche, Klassieke, dat wat in eenvoud groot en indrukwekkend is <sup>5</sup>. De kunstzinnige mode-dictatrice te Parijs, madame Schiaparelli, is ook van meening, dat de mode de architectuur dient te volgen: alles moet een functie hebben, want overbodige versierselen doen afbreuk aan het geheel. Daarom juist kan Amerika niet tippen aan den Parijschen smaak, omdat daar ten eenenmale de juiste zin voor harmonie ontbreekt. Madame Schiaparelli vindt dan ook in New-York de meeste vrouwen „overdressed”.

Terwijl crinoline, tournure en evengoed de hobbezak voor de volgende generaties telkens weer een voorwerp waren van spot en dat ook zullen blijven, wekt de antieke drapeering door de tijden heen nog steeds bewondering en altijd zal zij een voorbeeld blijven van een harmonische en stijlvolle bekleedingskunst. Een werkelijk stijlvol kleed zal nooit uit de mode raken, zooals dat, waarmee gravin Dorset door van Dijck geschilderd werd. De avondjapon van zwart satijn met rose bloemen uit het Centraal Museum te Utrecht, die te zien was op de tentoonstelling „In Holland staat een huis”, zou nog op een avondpartij hoogst modieus genoemd kunnen worden. Inderdaad was het kleeden bij Grieken en Romeinen een „kunst”. Het latijnsche „modus” had dezelfde beteekenis als „ars”. Mode heeft dan ook eigenlijk te beteekenen: de kunst om de kleding zooveel mogelijk tot haar recht te doen komen. Dit was de opvatting bij de Grieken en Romeinen, die hun kleding in overeenstemming brachten met de overige uitingen van hun kunstgevoel.



In zijn beroemd werk „Der Stil” heeft de bouwmeester Semper de enge verwantschap van de bekleedingskunst met de overige schoonheidsuitingen aangetoond. Voor hem is het een uitgemaakte zaak, dat bij de Grieken de bekleeding in nauwen samenhang met de beeldende kunst en vooral met de architectuur werd beschouwd. Een direct en materieel verband tusschen het costuumwezen en de plastiek stond voor hem reeds vast door het feit, dat de oeroude gewoonte van het omhullen van houten cultusbeelden met werkelijke kleedingstukken eerst tot de uitvinding van gebeeldhouwde bekleede figuren leidde. De Spaansche Barok ging opnieuw heiligenbeelden costumeeren; en tot in ons land werden van Gothieke beelden soms de armen afgekapt om ze met weelderige toiletten te kunnen omhangen. In Italië zijn verschillende Madonna's een volledige garderobe rijk, die wisselt met de feesten van het kerkelijk jaar.

Niet minder dan de kleeding der Grieken en Romeinen was de rijke renaissancemode vooral in Italië een kunst. Niet alleen werden hier de kostbaarste stoffen verwerkt, waarbij schilders de kleurnuanceering en drapeering bepaalden, maar ook de drager zelf werd tot artist gestempeld, omdat hem voor zijn uiterlijken zwier de grootst mogelijke individueele vrijheid werd gelaten in steden als Florence, waar ieder er zijn eigen trant op na kon houden <sup>6</sup>.

Het ornament, dat ook voor een groot deel den stijl markeert, is meermalen in de bekleeding te achterhalen. Voor de 18e eeuw is ook overeenkomst van ornamentiek in interieur- en modestijl waar te nemen. Waren na Lodewijk XIV de strengere lijnen in interieur- en meubelkunst tot de asymmetrische en fantastische rococo-dessins gewijzigd, ook in de costumes werden dan grilliger motieven toegepast en zelfs dameshoedjes in den geliefden rocaillevorm gelanceerd. In het vierde kwart der 18e eeuw werd deze capricieus-rijke ornamentiek tot ijlere motieven verschrompeld, zoowel in de interieur- als costuum-dessins, toen er al een zeker Klassicisme in den stijl werd nagestreefd. Het kantwerk zoo geliefd als opsiering in de 17e en 18e eeuwsche kleeding, volgde het wisselend stijlmotief getrouw. Het wezen van de Italiaansche renaissance-kant was het lineaire, streng geometrisch en correct. In tegenstelling hier-

mee streefden de kanten der barokperiode naar meer perspectief en hierbij wist de techniek in min of meer relief en in de rijke jours een schilderachtig effect te bereiken, waardoor het kantwerk als het ware zelf licht en schaduw vertoonde <sup>7</sup>.

De literatuur reageert weer op haar manier op het wisselend tijdsideaal. Zoo zal zij de Barok uiten in een verzwaarden, meer gezwollen en uitbundigen stijl. Het vóór alles elegante Rococo wordt in de literatuur getypeerd door parafrasezucht en wijldloopigheid, terwijl het rationalisme in de letterkunde zich door een krachtiger en actiever formuleering uitspreekt. Het ideaal, dat elke generatie zich opnieuw schept, wordt in alle kunstrichtingen nagestreefd en bij éénzelfde geestelijke oriëntatie der kunstenaars vormen de heterogene kunstuitingen toch een eenheid.

De mode in verband te brengen met de literatuur lijkt op het eerste gezicht wel wat erg gewaagd, maar uitgaande van het standpunt, dat zij ook een schoonheidsuiting is en naast alle andere kunsten uit den tijdgeest ontstaan en gegroeid is, maakt een onderzoek in groote lijnen begrijpelijk <sup>\*</sup>.

Hoe goed harmonieerden de rococo-dametjes met haar ruischende paniers, precieuse waaiers, coquette krullenkapsels met den geaffecteerden precieusen-stijl en de overdreven heroïsch-galante romans van die dagen, terwijl in tijden, waar een realistische strooming bovendrijft, met een koel-zakelijken literatuurstijl ook een minder omslachtige en meer praktische mode samentreft. Juist in het wisselend tijdsideaal, bepaald door de opeenvolgende generaties kunnen we mode en literatuur met elkaar verbinden. Immers elk geslacht heeft zich een ideaaltype gevormd, waardoor een „generatie-physionomie” bepaald wordt <sup>8</sup>. De Wertherfiguur was de lieveling der jonge Sturm-und-Dränger, die vanzelf de Wertherdracht aanvaardden, zooals de Charlotte-hoed en het Gretchenkapsel opgang maakten onder sentimenteele dweepsters. De Corinne-figuur was het vrouwelijk ideaal van klassieke schoonheid; houding

---

<sup>\*</sup> Waar Baldensperger in „La littérature” een diepgaande analyse van de letterkunde geeft, zouden we telkens met de mode aan kunnen knopen. In zijn beschouwing over „Le succès et la répétition” trekt hij zelf eenige parallellen met de mode.

en kleeding werden dus naar haar Junogestalte bestudeerd. De Byronhelden drukten hun stempel van hartstochtelijkheid op de jeunesse romantique en leidden tevens een exotische sfeer in de mode in.

Talrijk zijn de voorbeelden, waar romanhelden zonder meer op de mode invloed hadden. In den overgangstijd van de crinoline naar de tournure had de „Dolly Varden” succes, genoemd naar een bekende Dickensfiguur. Ook een voorbeeld uit onzen tijd kunnen we aanhalen: het groote succes van Mitchell's „Gone with the wind” inspireerde Amerikaansche mode-artisten tot modellen uit de dagen van den secessie-oorlog.

Bij het contact tusschen mode en literatuur zouden we ons den romanschrijver als middelaar kunnen voorstellen. Immers bij de beschrijving van de verschillende personages moet er toch wel degelijk aandacht gewijd worden aan het uiterlijk en de kleeding der romanfiguren en in dit opzicht is het wel van belang voor de verschillende perioden de meer of minder geïnteresseerde en gedetailleerde costuumbeschrijving na te gaan. Voor de romantische schrijvers was het een verijnd genot over het costuum tot in de finesses uit te weiden. Bovendien werd van hen ook een nauwkeurige kennis verwacht van het historische costuum, daar er tijdens de Romantiek immers een „Historisme” in de letterkunde heerschte.

Overigens treft het ons, dat er in de literatuur zooveel figuren voorkomen, die van goeden smaak getuigen, waarmee ongetwijfeld de auteur zelf met zijn zin voor het stijlvolle aan het woord is. Anna Karenina verkoos geenszins op te vallen door haar kleeding. Op een avondpartij, waar zij verscheen in een sober, zwart fluweelen kleeid, merkte men op, hoe zij altijd haar persoonlijkheid in haar toilet wist uit te drukken en haar kleeding slechts de stijlvolle omlijsting vormde van haar boeiende schoonheid. Ook Chérie in den roman van Edmond de Goncourt wordt als een bijzonder smaakvol figuurtje voorgesteld. Zij had een bijzondere liefde voor verfijnde nuances en uitvoerig wordt ons beschreven, hoe zij eerst na langdurige studie en overleg omtrent haar toilet kon beslissen, want de kleur moest volmaakt met haar teint harmonieeren. Zij haatte

al het schreeuwerig gekleurde en verafschuwde „l'aspect draperie”.

Graaf Castiglione had in zijn „Cortegiano” den nadruk gelegd op een waardige evenwichtige houding en droeg het zijne ertoe bij om een reactie op de al te gedetailleerde en opgesmukte laat-quattrocentische mode te bewerken. In zijn portret, dat Rafaël in louter stille tonen van zwart en grijs schilderde, lag het ideaal van den wetgever voor de edele omgangsvormen uitgedrukt. In zijn „Traité de la vie élégante” veroordeelde Balzac op zijn beurt elke mode, die onnatuurlijk en overdadig de harmonische lijn verstoort, als „mauvais goût”. Over het werkelijk stijlvolle in de mode wisten ook onze schrijvers mee te praten. Zoo laat Busken Huet in „Lidewyde” den ouden heer Visscher, die vroeger kunstschilder was, betoogen, dat elke vrouw gekleed behoorde te gaan overeenkomstig haar eigen taille en teint.

Potgieter, op wien Visscher geïnspireerd was, richtte in de beschrijving van het bal in „Salmagundi” zich zelf tot den lezer:

„Het gaat uwen oogen als den onzen, beide wenden zich van al dat blinkende af, om lang te blijven rusten op het eenvoudig-smaakvolle; om, iedere andere verrassing of verlokking moede, er toe terug te keeren, lief als wij haar vast hebben, die den moed bezat, der mode van den dag, de ontaardende overdrijving van deze tenminste, weerstand te bieden. Hoe die zucht zich uit te dossen in een costuum, qui a fait l'admiration de tout un salon, hoe die wensch boven allen uit te schitteren comme la reine du bal, gestraft worden, als de heeren slechts opmerkzaamheid blijken te hebben voor wat inderdaad even zeldzaam is als betooverend: overeenstemming tusschen tooi en teint, tusschen kleeding en karakter vooral”<sup>9</sup>.

Het contact tusschen mode en schilderkunst lijkt direct weer veel inniger en het is allereerst de portretschilder, die zich voor het costuum heeft te interesseeren en die ook van de mode van een bepaalden tijd een levendiger en artistieker beeld zal geven, dan de gewone modejournalen met hun illustraties dat vermogen. Maar ook vaak hebben artisten hun medewerking verleend bij het illustreeren van modetijdschriften, zooals nu nog „Vogue” zich kan verheugen over een staf van kunstzinnige medewerkers. Onder de schilders kennen we meesters,

die in hun portretten en fantasiestukken een voorkeur vertoonden voor een of ander détail van het modieuse costuum: Watteau schilderde zijn poseerende dames het liefst in een houding, waardoor de breede stolpplooi zichtbaar werd, die de wijde japonnen van dien tijd vertoonden. Zoo kreeg deze rugplooi den naam „pli Watteau”.

Het komt ook geregeld voor, dat modehuizen der haute couture zich laten inspireeren door schilderijen van groote meesters. Het modehuis Balenciaga creëerde toiletten met Spaansche motieven, geïnspireerd op de kleeding van Spaansche infantes der schilderijen van Velasquez. Ook houdt de mode voeling met de stroomingen in de schilderkunst, al gaat het dan wel veel op een gril lijken, zooals de vertooning van de „surrealistische” hoedjes.

Tenslotte is het voor de verhouding van mode en schilderkunst van veel belang, dat de kunststukken der mode tegelijk tot modescheppingen der schilderkunst werden, doordat groote schilders ze vereeuwigden.

Ook met de tooneelkunst heeft de mode relatie. Immers het succes van een tooneelstuk hangt voor een groot deel af van de keuze der costumes, die altijd in den stijl moeten zijn van het stuk en den tijd, waarin het speelt en bovendien de sfeer van het spel hebben te illustreeren.

Zooals litteraire successen in de mode nawerkten, werd ook tooneelsucces vaak gevierd in de ornamentiek van de kleeding. Omstreeks 1780 stelden de modieuse heeren er bijzonder prijs op, er een groot aantal vesten op na te houden, die met scène's uit de meest geliefde theaterstukken waren opgesierd (Figaro's Hochzeit en Richard Löwenherz); en voor de verschillende kapsels ontleende men de namen ook wel graag aan het tooneel: à la Figaro, à l'Androsmane. Tooneel en opera bleven de mode geregeld tot nieuwe creaties inspireeren. „Barbier de Séville” gaf aan de damesmode aanleiding tot de chapeaux à la Basile, met breede vleugels en hooge fez. Naar „Mariage de Figaro” werden toques à la Susanne gecreëerd en de avontuurlijke graaf d'Almaviva leende zijn naam aan den langen wijden mantel, die opgang ging maken. In 1787 bracht een ander stuk van Beaumarchais hoeden à la Calpigi en à la

Tartare in de mode. Naar aanleiding van Gluck's opera dacht men mutsen uit à l'Iphigénie <sup>10</sup>. Toen „Madame Butterfly” van Puccini onder groot succes werd opgevoerd, achtte iedere modieuze vrouw plotseling de Japansche kimono als een be-geerenswaardig onderdeel van de garderobe. Tegenwoordig is het de filmwereld, die aanleiding geeft tot nieuwe modedetails. Greta Garbo, Marlène Dietrich, Deanna Durbin weten door een sieraad, kapsel of eenig verrassend onderdeel in kleeding de modewereld tot navolging te bewegen.

Heeft de tooneelkunst zich in de historische dramatiek aan de mode van vervlogen tijden vast te houden, het moderne theater kan directen invloed op de mode doen gelden. Zoo liet Paquin de beste creaties eerst op het tooneel vertoonen, om ze een groteren opgang te verzekeren. Trouwens de leidende modehuizen van de rue de la Paix weten mooie tooneelspeelsters te werven, die in het flatteerend licht van schijnwerpers een nieuwe mode pousseeren. De nieuwe toiletten der haute couture, waarmee indertijd groote tooneelspeelsters als Sarah Bernhard of madame Réjane optraden, werden in de wereldpers nauwkeurig beschreven. Aldus kon het tooneel uitgebuit worden als showroom voor de mode. Het succes van Sarah Bernhard's toiletten was indertijd voor de Fransche mode van het allergrootste gewicht en met een enkel dreigement, eenige Weensche costumes op het tooneel te demonstreeren, wist zij haar Parijsche couturiers in haar gareel te dwingen.

Onze nationale mode van 1830 werd op het tooneel ver-toond door een actrice en zangeres, zooals later de reform-japonnen hier naar een ontwerp van madame de Vroye op het tooneel werden gedragen <sup>11</sup>. In ons land, waar de actrices zelf haar costumes moeten betalen, wordt gaarne het aanbod van modehuizen aanvaard om met nieuw ontworpen toiletten reclame te maken. De mode heeft dus verband met de kunst \*. Een vorscher gaat zelfs zoo ver te beweren, dat de bekleedings-kunst met recht de moeder van alle kunsten genoemd mag

\* In „Herfsttij der Middeleeuwen” merkte Huizinga op: „Nu staat de mode in het algemeen veel nader tot de kunst dan de academische aethetica wil toegeven.”

worden en in de taal van hun kleeding zich de eerste uitingen van menschelijken kunstzin hebben vertoond <sup>12</sup>.

Bij alle interesse, die de artisten van de onderscheiden kunst-branches vertoonden voor de bekleeding der menschelijke gestalte (zelfs een stugge Rembrandt vond het een genot zijn Saskia kostbaar te tooien), beschikt de mode over een schare haar uitsluitend toegewijde dienaren, de modekunstenaars, die zoo goed als andere artisten hun ideeën en vormen lanceeren met uiterst fijne, op den tijdgeest gerichte voelhorens.

Ten slotte kan ieder mensch artist zijn in de wijze, waarop hij zich kleedt en stelling kiest in het evenwichtspel tusschen mode en gemeenschap. Waar Théophile Gautier er van overtuigd is, dat de vrouw slechts zin voor mode heeft en niet voor schoonheid, zouden we eerder met Edmond de Goncourt van oordeel zijn, dat de vrouw in haar uiterlijk van artistieken aanleg moet getuigen, waardoor zij van haar persoon door vele modewisselingen heen een kunstwerk kan vormen, steeds boeiend en verrassend.

## HOOFDSTUK III

### KLASSICISME

Toen de Fransche revolutie zoo'n ingrijpende wijziging bracht in de sociale verhoudingen en de ideeënwereld, werd ook in de mode een omwenteling voltrokken, die opeens afrekende met de traditie der 18e eeuw. Volgens de revolutionnaire opvatting moest voor eens en altijd paal en perk gesteld worden aan de statie en pronk, die bevoorrechte standen tot uitdrukking van hun distinctie noodzakelijk schenen te achten. Mirabeau hield een overdonderend pleidooi voor de afschaffing van alle standsonderscheid in de kleeding en daarbij werd er overduidelijk op gewezen, dat de nieuwe samenleving geen waarde meer hechtte aan ijdele voddereien en die wel wilde overlaten aan de... lakeien. Een groote vereenvoudiging in de kleeding was in den stijl der nieuw geschapen omstandigheden. De dameskleeding moest haar tol betalen en de pompeuse paniers, hooge hakken en zorgvuldig gepoederde kapsels werden op het altaar der revolutionnaire „saneering” geofferd.

Het heerencostuum werd ontdaan van al zijn opsieringen, niet de minste illusie mocht er overblijven van de, onder de verschillende Lodewijken, zoo kostbare en ingewikkelde kleeding. In het allergunstigst geval moest het costuum ontleend zijn aan het werkpak der volksklasse: een kiel, een lange rechte broek en een slappe muts. Er waren gevallen van de meest extreme vereenvoudiging, want het eerste stadium van elke beweging, die baan breekt, kenmerkt zich door een onstuimige voortvarendheid, die in latere stadia nooit meer zóó is vol te houden.

Maar reeds vóór de revolutie was er een strooming gaande, die een opmerkelijke vereenvoudiging in de kleeding nastreefde. De invloed van Rousseau was hier niet vreemd aan. Het lezend en dwepend damespubliek had al een tiental jaren een „polonaise à la Rousseau” aanvaard en op zijn prediking van „terugkeer tot de natuur en breken met het mufte conventioneele” reageerden zij nadrukkelijk en met veel vertoon, wat juist het natuurlijke element weer eenigszins schaden moest.

Ook in de hofkringen deed men aan een oppervlakkig dwepend natuurgevoel en Marie Antoinette had het lumineuse



idee om met een groepje harer uitverkorenen een frivool landleven te leiden in een keurig boerendorpje „Le Hameau”. Hierbij waren de rustieke toiletjes troef, die de koningin met haar beroemde costumière Rose Bertin ontwierp.

De „robe en chemise” had overigens ook terrein gewonnen. Deze losse, soepel vallende japon, waarmee de vele damesportretten van Reynolds getooid zijn, ging zelfs deel uitmaken van de garderobe van Marie Antoinette en zou juist door haar strengen eenvoud met enkele wijzigingen in het kader der klassicistische periode gehandhaafd blijven. Deze „robe en chemise” was van Engelsche afkomst, zooals er in die jaren vóór de revolutie nog meer tamelijk oningewikkelde kledingstukken in Engeland werden gelanceerd met name de redingote, een voor dien tijd al zeer sportief wandeltoilet.

De Engelsche invloed deed zich zóó dringend gelden, dat het modejournaal „Cabinet des Modes” in 1787 noodzakelijk zijn opschrift moest wijzigen in „Magasin des modes nouvelles Françaises et Angloises”.

Toen eenmaal de Franche revolutie was losgebroken en Vrouwe Mode ijlings haar troon in Parijs moest ontvluchten en een nieuw centrum vond in de Engelsche hoofdstad, kon de vereenvoudigingstendens der Engelsche mode aan de revolutie-idee van versobering in de kleding nog kracht bijzetten.

In Engeland was reeds lang een reactie gaande tegen de overdreven subtiele elegantie van het Franche Rococo, welke reactie nu zeer gelukkig samentrof met de ideeën der Franche revolutie en tenslotte de basis werd van de bewust strenge lijn van het Klassicisme. Deze typisch Engelsche lijn kan als overgang tot de modelijn van het Empire worden beschouwd, behalve dat, in plaats van de vrij gevoelde, een meer bewuste eenvoud treedt en een zeker fanatisme de gewilde soberheid toch nog gecompliceerd maakt <sup>1</sup>.

De richting naar het klassieke was reeds aanwezig in de latere periode van Lodewijk XVI, toen de kamerarchitectuur bij voorkeur zich op het antieke voorbeeld inspireerde door soberen en strakken vorm, terwijl de mode nog volop in den ban bleef van het uitbundig, rijk geornamenteerde Rococo. In Engeland, waar Adam en Flaxman in antieken stijl werkten,

was toen ook al in de moderichting afgerekend met het gekunstelde van het Rococo.

De revolutiemannen, die zwelgden in bewondering voor de ideeën van Grieksche en Romeinsche republikeinen, voelden zich het meest getrokken tot een antieken stijl voor den nieuw geschapen toestand. De schilder David, Jacobijn en lid der Conventie, achtte voor de nieuwe samenleving naast de antieke kunst de antieke kleeding aangewezen. David kreeg dan ook opdracht een costuum te ontwerpen, passend in het nieuwe kader; en nadat er onder de artisten eerst veel overleg was gepleegd, of het Grieksche dan wel het Romeinsche costuum als punt van uitgang moest genomen worden, kwam David met een ontwerp klaar: een tunica met korten mantel, strakke pantalon, laarzen en een bepluimde muts. Dit bleef het eeuwig herhaalde thema van David, maar heel veel opgang maakte zijn ontwerp niet. Slechts eenige jonge schilders, hartstochtelijke bewonderaars van alles wat de meester uitdacht, leenden zich voor een dergelijke uitrusting. Op het voorbeeld van artistieke milieu's moest het antikiseeren in kleeding en stijl geanimeerd worden. Onder leiding van Louis David en zijn leerlingen werden er openbare balavonden en concerten ingericht, die op klassieke Walpurgisnachten begonnen te lijken en waar nieuwe Alcibiadessen, Brutussen en Gracchen in hun statuencostuum er op los feestten <sup>2</sup>. Een van de verregaandste volgelingen, Maurice Quay, liep in de straten van Parijs rond, gekleed als Agamemnon.

Voor de mode à l'antique, zooals die zich deed gelden tijdens Directoire, Consulat en Empire, moeten de republikeinsche manifestaties niet te uitsluitend als aanleiding worden beschouwd. Wat immers de nieuwe lijn bij het damescostuum betreft, moet gewezen worden op de beslissende deelname aan die beweging door de Fransche dames van het oude hof, die naar Londen waren uitgeweken; en ook de artistieke invloed moet hierbij wel degelijk onderstreept worden.

Tijdens het Directoire, toen de gruwelen van de revolutie en het schrikbewind tot het verleden behoorden, werd de anticomanie eerst voor goed ingezet. Nauwelijks is het met Robespierre en de zijnen gedaan, of het machtige geld heeft weer

zijn rechten hervat en de weelde- en genotzucht doet zich in verdubbelde mate gelden. Rijke equipage's gaan door de straten en in de salons zitten als Grieksche godinnen betooverende vrouwen in kostbare taft en mousseline.

Het was onder de dames dan ook werkelijk een rage geworden haar costuum te ontleenen aan de klassieke dracht, waarbij zich al direct twee kampen ontwikkelden, die zich voor robes à la greque of à la romaine uitspraken. De nagebootste „Athéniennes” waren het eenvoudigst in haar witte tunica's, die een onberispelijken lichaamsvorm vereischten, terwijl dames met meer zin voor het weelderige als „Romaines” konden poseeren in kostbare costumes naar den trant van Patricische vrouwen als die van Claudius en Marcus Aurelius; de weefsels waren daarbij uiterst kostbaar met rijk borduursel van goud in meanders of palmetten, terwijl het kapsel getooid werd met diademen.

In dezen enthousiasten stormloop der dames konden de artisten toch eenige leiding geven, want het was van zelf sprekend, dat er aanwijzingen van deskundigen noodig waren, wilde men in deze richting eenig waarachtig succes oogsten. Geregeld werden dan ook schilders en beeldhouwers geraadpleegd en de costumières namen zich de terechtwijzingen ter harte, al bleef in hoofdzaak toch maar de illusie van antieke kleeding den boventoon voeren, daar immers meer gehecht werd aan een elegant effect dan aan historische juistheid. In dezen tijd van dartele reactie op de geleden ellende bleven de excessen niet uit. Het optreden van de wufte Merveilleuses gaf aan deze antikiseerende richting in de mode een cachet van aanstellerige buitensporigheid. Onder deze geaffecteerde dametjes was het een wedloop geworden, hoe het meest te lijken op de beroemde afbeeldingen van Grieksche godinnen; en zonder rekening te houden met het klimaat en de verschillende tijdssfeer paradeerden zij in overluchtige doorzichtige omhulsels, die met allerlei splotendecoraties en drapeeringen aanspraak maakten op het epitheton: à la Flore, à la Diane, à la Minerve. Bij voorkeur werd het kleet in het wit gekozen naar het antieke beeldwerk, waarvan ook de plooiën en draperie ernstig werden bestudeerd en nagevolgd.

Nog steeds bleef de invloed van David en zijn school van kracht. De jongelui, die de lessen van dezen kunstenaar volgden, brachten door hun lof op tunica en sandalen de voorname dames er toe zich te kleeden als de figuren in bas-relief der musea<sup>3</sup>. Voortdurend werden er artistieke adviezen gegeven, volgens welke men met wat fantasie copieerde naar Pompejaansche wandschilderingen, maar vooral naar afbeeldingen op Grieksche vazen, uit de sfeer van Polygnotus en Phidias vooral, die bekleeding en lichaamsvorm in harmonieuze ontwikkeling vertoonden.

Madame Tallien was het, die door haar uitdagend extreme grecomanie, de antikiseerende moderichting berucht heeft gemaakt. Op de balavonden van Frascati verscheen zij in het befaamde costuum à la sauvage. Gouden ringen droeg zij hierbij boven en onder de knie, wat goed zichtbaar was door de zijdelingsche spleten van haar omhulsel; en diamanten flikkerden aan haar voeten door de open sandalen heen. Over deze madame Tallien is heel wat te doen geweest en talrijk zijn de beschrijvingen over haar steeds wisselende en excentrieke verschijning. „Nouveau Paris” weidde over haar uit en vermeldde onder meer: „Le matin, c'est une nymphe transparente dans sa robe de linon... le soir, c'est Diane en robe retroussée”.

Ook het kapsel moest gearrangeerd worden naar het antieke voorbeeld, òf wel à la greque (het haar werd dan met linten of een doek omwonden), òf het haar werd kort geknipt à la Titus. De coiffeurs moesten nu antiek beeldwerk en ook de klassieke literatuur gaan bestudeeren, om hun cliëntèle naar haar eischen en aspiraties te kunnen bedienen. Eens las een „geleerde” kapper in Iuvenalis, dat Messalina op haar zwarte haren een blonde pruik droeg: „Et nigrum flavo crinem abscondente galero”. Zodoende kregen nu pruiken in antieken stijl bestaansrecht<sup>4</sup>. Er waren kappers, die, geheel in den stijl van die dagen, een heele reeks coiffures ontwierpen als commentaar bij Homerus en Ovidius en in hun atelier antieke bustes hadden verzameld van de Vestaalsche maagden tot de Gorgonen toe.

De Merveilleuses hadden in pedanterie haar rivalen in de Incroyables, die hun naam wel eer aandeden door hun onwaar-

schijnlijke poses in verschijning en optreden. Maar waren de Merveilleuses ingesteld op de antieke dracht en streefden zij in haar ijle omhulsels naar de klassieke „*beauté plastique*”, de heeren vertoonden zich degelijk ingebakerd in hun redingotes met enorme revers en zoogenaamde vadermoorders, die hun over de kin reikten, en een tweepuntigen steek van geweldige afmeting. Wel wilden zij in hun kapsel iets van een antieke illusie wekken en paradeerden met sluik neerhangende pieken à la Caracalla. Maar de anticomanie bleef voor het heerencostuum slechts beperkt tot ceremonieele gebeurtenissen, zooals het ambtsgewaad der leden van den raad der Vijfhonderd en van den raad der Ouden.

Ovidius, die zich zeer interesseerde voor het elegantieprobleem zijner dagen, zijn aandacht richtte op „*medicamina faciei*” en ook een heel hoofdstuk wijdde aan het damestoilet, daarbij allerlei aanwijzingen gaf uit aesthetisch oogpunt, maakte ook een opmerking over de geaffecteerde spreekwijze, die toen tot den goeden toon behoorde.

„*In vitio decor est quaedam male reddere verba  
Discunt posse minus, quam potuere, loqui...*”

Het is interessant na te gaan, dat een dergelijke geaffecteerdheid in de spreekwijze ook opgang maakte onder de „*beau monde*” van het Directoire.

In den Incroyables-toon werden de r's stelselmatig ingeslikt; zoo zeiden zij o.a.: „*une femme adoable, c'est chamant, ma paole d'honneu...*”, wat Tolstoï een Russisch officier in zijn „Oorlog en Vrede” stelselmatig liet nadoen. Deze illustere beweging der Merveilleuses en Incroyables bleef niet tot Frankrijk beperkt, maar vond navolging in verschillende centra, al was het dan in minder arroganten vorm. Van de Merveilleuses en Incroyables over den Rijn werden exemplaren door Chodowiecki afgebeeld.

De salons waren in die dagen echte centra van wedijver in antikiseerende elegantie, waar de allerluchtigste stoffen meer succes hadden dan de rijkste en kostbaarste dracht en het criterium gold: zooveel mogelijk te poseeren als „*statues grecques*”. Hierbij werd de lange, slanke lijn nagestreefd, die door de

modieuze hooge taillelijn zoo goed verwezenlijkt kon worden. Vergelijkt men portretten, maar vooral modeplaten uit deze periode met die van vroegere en latere tijden, dan valt direct het overslank-gerekte der damesfiguren op (zie plaat I) en daarom lieten de caricaturisten zich ook niet onbetuigd. De geïdealiseerde plastiek werd door hen tevens gebruikt als welkome gelegenheid om hun geestig vernuft te uiten. Waar b.v. Directoireschoonheden, door windvlagen verrast, in de caricatuur werden voorgesteld, werd wel een uiterste aan plastisch effect bereikt. Het modieuze heerencostuum had zich, wat de hooge taillelijn betreft, bij de damesmode aangesloten, om zoo het heerenfiguur aan te passen bij de lange, slanke dames-silhouetten (zie plaat II). Debu-court en Carle Vernet wisten bij uitstek het ridicule van deze tijdssfeer in geestige afbeeldingen aan de kaak te stellen.

De salon van madame Récamier stond in het brandpunt van de belangstelling. Zelf was ze beroemd om haar schoonheid en sierlijke bewegingsvormen, die zij in haar klassieke poses bij den danse du châle kon vertoonen. Madame de Stael heeft dezen, op de Klassieken geïnspireerden, dans verheerlijkt.

„Corinne connaissait si bien toutes les attitudes que représentent les peintres et les sculpteurs antiques, que par un léger mouvement de ses bras en plaçant son tambour de basque tantôt au dessus de sa tête, tantôt en avant avec une de ses mains, tandis que l'autre parcourait les grelots avec une incroyable dextérité, elle rappelait les danseuses d'Herculanum et faisait naître successivement une foule d'idées nouvelles pour le dessin et la peinture" <sup>5</sup>.

Lady Hamilton, de beauté van het Directoire en geliefde van admiraal Nelson, beleefde veel succes met haar klassieke poses, waarover Goethe vanuit Napels vol enthousiasme schreef. In Duitschland vonden deze artistieke poses ook ingang. Maar het was te danken aan Salvator Vigano, dat het tot een werkelijke kunstdans uitgroeide. In 1794 debuteerde hij met zijn vrouw te Weenen als Diana en Endymion en bracht de kunstwereld in verrukking. Shadow heeft het danspaar in verschillende klassieke dansposes uitgebeeld.

De sjaal, die bij dezen dans zoo'n belangrijke rol te ver-

vullen had, was tegen het einde van het Directoire een integreerend deel van de antikiseerende mode geworden. Men placht toen van een dame, die er elegant uitzag te zeggen: „Ze is uitstekend gedrapeerd”. Men leek dus, de vrouw althans, weer tot het stadium teruggekeerd van de klassieke drapeeringskunst, waarbij ieders smaak en aesthetische zin duidelijk gedemonstreerd werd in zijn verschijning, omdat het kleeden een persoonlijke kunstvaardigheid vereischte. Wat is het dan tegenwoordig toch gemakkelijk gemaakt, dat ieder met weinig of geen smaak en wat geld toch nog correct voor den dag kan komen! Zoo is de confectie weer een van die verschijnselen, die er in onzen modernen tijd toe bijdragen allen origineelen kunstzin en persoonlijk initiatief af te stompen. Er wordt verteld, dat men in die dagen van verrukkend klassicisme privaatles kon krijgen in drapeering en in den sjaaldans <sup>6</sup>. Bij de sjaalmode van toen was het immers een vereischte, dat men een hand vrij hield, om daarmee de wisselende en voor het moment geschikte drapeering aan te brengen. Dat was een zeer gewaardeerde gelegenheid in een tijdperk, waar men zoo vol bewondering was voor de edele en gratievolle houding der antieke beelden.

Tijdens het Consulat begon de al te gewaagde Grecomanie wat te luwen. De gespleten robes raakten er uit en men kon zich ten slotte niet meer indenken, hoe die dwaasheid van overdunne en sterk onthullende gewaden met trotseering van kou en spot nog zooveel slachtoffers had kunnen maken. Maar hoewel de dames, gezien haar degelijker kleeding, zich nu er meer bewust van waren geworden, dat ze nu eenmaal niet onder een Oosterschen hemel verblijf hielden, was er nog altijd een streven werkzaam om het klassieke schoon te benaderen. Zoo moest een interessante bleekheid nagestreefd worden à la Psyché, waartoe men zich vooral door het schilderij van Gérard liet inspireeren.

Uit het min of meer groteske Directoire-costuum ziet men dan over een meer aannemelijke en gesloten Consulat-japon zich het Empire-gewaad ontwikkelen, dat nog het lage décolleté, de korte mouw en de hooge taillelijn behoudt, maar verder absoluut schijnt afgerekend te hebben met alle listen en lagen

der grecomanie en een langen, rechtvallenden rok vertoont, terwijl de ragdunne stoffen nu vaak worden afgewisseld met een zwaar soort zijde, veelal atlas. De sjaal bleef ook aan het Empire-kleed haar antieke illusie verleen (zie plaat III). Het was bekend, dat keizerin Joséphine er 3 à 400 bezat. Maar ook bij deze sjaaldrapering konden op den duur de excessen niet uitblijven. Zoo vermeldt „Journal des Luxus und der Moden” van 1809 in de rubriek „Moden in Paris”, bestaande in een verslag in briefvorm van een Duitse te Parijs: „Eine Dame, ich glaube wahrlich, sie that es aus Ironie, hatte ihre hohe, schlanke Gestalt in einen unendlichen gerade heruntergehenden Caschmirshawl eng eingehüllt, so dasz man nichts von ihr sah als das Haupt”. In ditzelfde journaal van het jaar 1809, treffen we een beschrijving aan over het optreden van madame Hendel, die als een tweede lady Hamilton met sjaaldraperingen voorstellingen gaf. In het winterseizoen scheen zij in Weenen grooten bijval gewonnen te hebben: „Madame Hendel, die sich viel mit dem Studium der antiken und historischen Bildern bewährter Meister abgegeben haben musz, ist eine zweite Schöpferin in diesem Fache”. Zij trad in verschillende, vooral tragische rollen op, declameerde en gaf voor kleine kringen voorstellingen en beeldde slechts met behulp van een sjaal Niobe of Lucretia uit, waarbij zij in het doelmatig drapeeren van de sjaal een bijna mechanisch geworden vaardigheid bezat.

Wat er aan antieke bevolgingen gaande was sinds Revolutie, Directoire en Consulat, ging in het Empire tot een bepaalde stijlrichting worden. Het was allereerst de idee van het Napoleontisch regiem met de illusie van een Romeinsch imperium, die de tijdssfeer bepaalde en de kunstuitingen tot een meer overwogen classicisme noopte. Men begon tijdens het Empire de navolging der antieke kunst meer au sérieux te nemen. Triomfbogen verzezen ter verheerlijking van de overwinningen. Fontein en antieke zuilen moesten Parijs sieren in den stijl van het oude Rome. Op de Place Vendôme werd de triomfzuil opgericht met het beeld van Napoleon, prijkend in het costuum van een Romeinsch keizer met lauwerkrans. Deze gelauwerde Napoleonkop sierde ook de munt van die



jaren. Motieven als adelaar, leeuwenklaus en palmetten werden in allerlei details verwerkt. Fontaine en Percier, de twee leidende architecten bij de romeinsch-imperialistische plannen van Napoleon, uitvoerders van den triomfboog op de Place du Carroussel, een imitatie van den Severusboog te Rome, wisten het antieke motief tot in de decoratie van interieur en meubels toe te passen. Vooral Percier was het, die zich voor de interieurkunst verdienstelijk maakte en als ontwerper van meubels, behang en tapijten ook het apostolaat van den antieken vorm uitoefende. Zijn streven had succes bij het publiek en hij maakte school in geheel Europa.

De edelsmeedkunst stond eveneens in het teken van het klassicisme en zooals de meubelstijl te Parijs een tijdlang geïnspireerd werd door de Pompeï-interieurs, werden de sieraden van edel metaal onder invloed van David vervaardigd naar de opgegraven pronkstukken van Pompeï en Herculaneum. Rousseau de la Rottière kon zich verheugen in zijn roem als ontwerper van kamers in Pompejaanschen stijl. De edelsmeedkunst nam tijdens het Empire een voornamer karakter aan en alle dames hadden sieraden naar den antieken stijl. Het was vooral Odier, de keizerlijke edelsmid, die in den antieken stijl veel massief zilveren stukken uitvoerde.

De antieke geest was tenslotte over alle kunsten vaardig geworden en het publiek raakte ermee vertrouwd. Bij de stijlvolle nationale feestelijkheden, in het tooneel, de schilderkunst, beeldhouwwerk en architectuur, overal was de antieke stempel merkbaar. In de architectuur werd elk bouwwerk het cachet van een klassieken tempel opgedrongen. Canova, Thorwaldsen, Schadow huldigden de klassieke mythologie in hun beeldhouwwerk en de sfeer van antieke steden werd in muziek weergegeven zooals „Ruinen von Athen” door Beethoven. In de letterkundige kringen werden de Klassieken ten troon verheven en schilders verleenden hun medewerking aan hernieuwde uitgaven zooals Girodet, die Anacreon illustreerde. „Anacreon”, zoo heet ook niet toevallig een opera van Cherubini. Het klassiek ideaal van een artistieke vrouw huldigt madame de Stael in „Corinne”, die gekroond wordt op het Capitool om haar veelzijdig kunstenaarschap. In de

beschrijving van dezen triomftocht wordt de gevierde Corinne volgens de normen van een klassieke schoonheid voorgesteld:

„Elle était vêtue comme la sibylle du Dominiquin, un châle des Indes tourné autour de sa tête, et ses cheveux du plus beau noir, entremêlés avec ce châle; sa robe était blanche, une draperie bleue se rattachait au-dessous de son sein... ses bras étaient d'une éclatante beauté; sa taille grande, mais un peu forte à la manière des statues grecques... elle donnait à la fois l'idée d'une prêtresse d'Apollon, qui s'avancait vers le temple du Soleil..." <sup>7</sup>.

Nog in Amazone van Vosmaer zien we bij ons het ideaal van een klassieke vrouw gehuldigd. Marciana's noordsche blankheid is in strenge vormen gevat, die zweemen naar die der Romeinsche keizersvrouwen. Telkens weer wordt de evenwichtigheid van haar sprankelenden geest scherp in het licht gesteld en haar zelfbewuste fierheid staat als het ware afgeteekend op haar lippen, „die de trotsche bocht van die der Juno Ludovisi vertoonen". En op het klassieke feest, georganiseerd in het atelier van een beeldhouwer, voldoet Marciana, die zich gekleed heeft naar het voorbeeld der Tanagra-figuren, uitstekend in haar lange himation, terwijl de eene hand, uit de plooiën komend, een bladvormigen waaier houdt, de andere onder en met de plooiën van het kleed op de hoogte der borst geheven is <sup>8</sup>.

De Empire-robe nu paste in de lijst van haar tijd. Haar eenvoud en strakke omlijning strookte met de strenge, koele symmetrie der architectuur en het interieur, waar de gezelligheid ten slotte geheel was opgeofferd aan een sobere evenwichtigheid en zuiverheid van proportie. Ofschoon men het met de imitatie van de klassieke gewaden eigenlijk niet verder bracht dan tot een compromis, is toch duidelijk het streven naar edele snit waar te nemen. De soepele stoffen werden dicht om de lichaamsvormen geplooid. Het ornament was uiterst sober en stijlvol, meestal bestaande in een geborduurde rand, om den zoom te accentueeren, waarbij de plooiënval ongebroken bleef. Behalve de strakke omlijning werd nu ook de ornamentiek van den neo-klassieken stijl in de mode toegepast. Waar het costuum eenige garneering vertoonde, bestond deze uit gestyleerd antiek borduursel. Ook de elegante



1 Slang gerekte damesfiguren naar  
de mode (vgl bl 36)



schoentjes waren vaak met palmettenmotieven versierd. De opzettelijke klassieke eenvoud, waarover het „Journal des Luxus und der Moden” van 1809 zich zoo geestdriftig toonde, kwam ook in het Empire-kapsel tot uiting, dat strak om het hoofd sloot en slechts bij feestelijke gelegenheden door diadeem of tulband met aigretten werd getooid (de geliefde hoofddracht van madame de Stael).

Juist bij het gala-costuum moest de klassieke soberheid nogal eens concessies doen aan de vrouwelijke ijdelheid, die graag wilde opsieren met attributen, ten eenenmale aan den antieken eenvoud vreemd, zooals het geval was met den tulband, dien men wel in verband wil brengen met het enthousiasme over de expeditie naar Egypte, waardoor overigens ook een kortstondige bouwstijl werd beïnvloed<sup>9</sup>. Voor plechtigheden werd vaak een chérusse toegevoegd, die aan de Medici-kraag herinnert. Door keizerin Joséphine werd een dergelijke sierlijke kraag gedragen bij haar kroningsgewaad.

Wat de heerenmode betreft, deze bleef trouw volharden in den, tijdens de revolutie verkregen, eenvoud; alleen aan het keizerlijk hof waren de uniformen met gouden tressen, sjerpen en pluimen gezocht. De mannelijke toga, bij officieele gelegenheden vertoond, kon nu eenmaal geen opgang meer maken als modeartikel, daar de drapeeringskunst, aan de antieke kleeding volkomen inhaerent, van de 19e eeuwse mannen al te veel zou eischen. De drapeeringskunst van Grieken en Romeinen was werkelijk een openbaring van plastische bekleedingskunst, maar stelde hooge eischen aan den drager, wiens peil men kon vaststellen naar de wijze, waarop hij zich omhulde en de plooien in rijken val schikte. Er moest ook heel wat oefening aan vooraf gaan, alvorens men het tot een elegante vaardigheid hierin bracht. Quintilianus gaf in zijn onderrichtingen voor toekomstige redenaars heel precies aan, hoe zij van tijd tot tijd en volgens het retorisch oogeblik de drapeering van hun gewaad moesten wijzigen; ook nu nog kan men deze kunst beoefend zien in Italië, waar een priester bij zijn preek en een officier bij zijn wandeling zich in zijn mantel drapeert om bewegelijke houdingen aan te nemen.

De Attische en de Romeinsche dracht werden zoo tot kunstwerken op zich zelf en de kunstenaars hebben er toe bijgedragen die in hun werk tot een schoonheidsideaal te vormen, dat niet meer aan verandering van smaak onderhevig is, maar zich zoo lang zal handhaven als er nog aesthetisch voelende menschen op aarde zijn <sup>10</sup>.

¶Het kon gebeuren, dat in een periode als deze, toen het klassieke ideaal zoozeer werd nagestreefd en de artisten er alles voor voelden om de plastische schoonheid van den mensch te doen uitkomen, er bij opdrachten nogal eens kwestie ontstond omtrent het costuum. Voor het standbeeld van Frederik den Groote wilde Rauch, tegen den zin van den koning, de antieke drapeering handhaven, evenals hij ook Goethe in Frankfurt niet anders dan in toga wilde uitbeelden <sup>11</sup>. Waar de heerenmode immers minder toegankelijk was voor den klassieken stijl dan die der dames, smachtte men in artistieke kringen naar de antieke drapeering en werd het eigentijsche pantaloncostuum met toebehooren hardgrondig veracht.

De antieke kleeding blijft dan ook altijd nog in haar stijlvolle schoonheid gewaardeerd, hoe de smaak op modegebied ook gewisseld heeft. Komt het omdat de antieke dracht zich als een zelfstandige kunst deed gelden in het kader van den klassieken stijl en het principe van harmonischen eenvoud, basis voor de klassieke architectuur, in de bekleedingskunst werd nagestreefd? Zoo wekken de stijlvolle japonnen van den Napoleontischen tijd nog steeds de bewondering, hetzij men de prachtige costumes met zilver en goud belegsels van Joséphine de Beauharnais bezichtigt in haar vroeger verblijf Malmaison, of de portretten van de Empire-schoonheden beschouwt, waardoor het ideaal van dien tijd zoo goed tot uitdrukking is gebracht. Lieten zij zich niet als een bepaalde godin uitbeelden zooals prinses Pauline Buonaparte, die voor Minerva poseerde, dan wisten zij toch altijd in een gewaad, dat het plastische schoon sterk deed spreken, de Olympische figuren te benaderen. In het Louvre hangt het portret van Joséphine de Beauharnais, door Prudhon geschilderd. De keizerin is droomend neergezeten in de mysterieuze sfeer van het park. Haar lichte, slank afteekenende japon vertoont geen

enkele versiering, alleen is er een sjaal om haar knieën gedrapeerd. In deze sobere omhulling komt wel sterk de schoonheid van haar mooi gevormde armen uit, „bras de statue”, waardoor ook Sophie Gay zoo beroemd was. Toen de strijd-bare mannen uit de beau monde verdwenen waren en er een beklemmende stilte heerschte tijdens dat geweldige Empire, was Sophie Gay een van de geestigste onder de dames, die achter haar waaier glimlachten en fluisterden tot verontrusting van Napoleon, die het beluisterde door het gebulder van zijn artillerie en het gedonder van zijn reusachtige veldslagen heen <sup>12</sup>.

Zooals David deze dames zag en uitbeeldde naar de klassieke, ideale normen van zijn tijd, waren het onbewogen beelden, waarin elk waarachtig levensgevoel verward leek tot antieke schoonheidscultus. Het portret van madame de Verninac, de zuster van Delacroix, is hiervan wel een voorbeeld. Zijn bekoorlijkste portret, het overbekende van madame Récamier op haar chaiselongue in antieke stijl, kon de schoone Juliette toch niet voldoen en liever gaf zij Gérard een opdracht. Gérard was dan ook boeiender in de wijze, waarop hij zijn damesportretten in den antikiseerenden costuumstijl schilderde. Hij wist er ook een elegante variatie in te brengen, waar hij madame Bernadotte statig in streng gehouden Empire-kleed afbeeldde, madame Visconti in een luchtig nimfachtig gewaad een idyllische sfeer toedacht en de koningin van Napels iets geheimzinnigs verleende in haar gesluierde gratie.

Ingres, wiens portrettenreeks een zedenkroniek en tegelijk een geschiedenis der modes beteekent, was bij uitstek de schilder van de Empire-kleeding en zoo kunnen we langs de galerij van zijn talrijke damesportretten de ontwikkeling van het empire — naar het romantisch costuum nagaan. Portretten als van Mlle. Rivière en „la belle Zélie” vertoonen nog het strenge gewaad met sjaal en strak kapsel. Het portret van madame Marcotte de Sainte Marie geeft al een hooger kapsel en het costuum is gesierd met kraag en zeer wijde, gedrapeerde mouwen. In een tekening van Sophie Dubreuil ziet men ook al iets van de Romantiek aanzweven in veel kant en plooisel. Het portret van madame Rochette is uitgesproken

romantisch met hoog krullenkapsel en geweldige pofmouwen <sup>13</sup>.

Ook Horace Vernet heeft zijn verdiensten als illustrator van het Empire-costuum. Hij teekende verscheiden modeplaten voor „costumes Parisiens”, behoorende bij „Journal des dames et des modes”.

In aanmerking genomen, dat de Empirestijl slechts een imitatie was, den tijdgeest met zijn cultureele uitingen opgedrongen, werd deze pose toch over de heele lijn goed volgehouden en bleek het vooral in deze periode, hoe het vormideaal evenals de tijdgeest ook de kleding naar hun normen boetseerden.

Het is een feit, dat de gebeurtenissen in Frankrijk sterk den doorslag gaven voor een bepaalde moderichting, die dan door de overige centra van Europa werd overgenomen. Sinds Lodewijk XIV en zijn opvolgers, de revolutie, de verschillende fasen van Napoleons beleid tot en met het Tweede Keizerrijk, ontving de mode het cachet der Fransche regiems. In ons land werd de Fransche mode nooit zóó sterk opgedrongen als tijdens het Klassicisme, toen we onder de adelaarsvleugels van Napoleon waren verzeild geraakt. Met het hof van den Franschen koning, dat hier gevestigd werd, en de uitgebreide schare van Fransche ambtenaren hadden natuurlijk een heel aantal Françaises ons land betreden, die hier haar elegantie ten toon spreidden en het klassieke mode-ideaal konden propageeren. In deze jaren verscheen een Hollandsch modejournaal „Elegantia of tijdschrift van Luxe, Mode en Smaak”, waarin de antikiseerende moderichting nog aangewakkerd werd, zooals blijkt uit een artikel „Over het navolgen van antieke vormen”. Maar het is te begrijpen, dat de verhollandachte Empire-costumes niet over die verfijnde gratie beschikten. Immers met al de gematigdheid en reserve, waarmee de Hollandsche vrouw de Fransche mode tegemoet pleegt te treden, gaat er over het algemeen ook veel van de oorspronkelijke coupe verloren. Het Empirekleed werd dan ook in ons land meestal met een aanzienlijk aantal onderrokken gedragen, zoodat we al direct kunnen vaststellen, dat er niet veel terecht kwam van het eigenlijk bedoelde streng-slanke effect. Hier wist de Holland-





II - Hooge taillijn in dames- en  
heerencostuum (vgl bl 36)



sche zin voor het gezonde midden en afkeer voor het extreme te matigen, zooals aan het koele Empire-interieur toch nog een zekere huiselijke sfeer kon worden verleend. Maar toch zal door de minder conservatieven bij gelegenheden wel iets van de extreme moderichting van die dagen vertoond zijn. Daarover weet ons Multatuli met het noodige sarcasme het een en ander te vertellen.

Als Woutertje Pieterse een avond naar den schouwburg mag, valt er voor hem veel te bewonderen. Naast de „onuitstaanbare” militaire costumes, volgens Multatuli de oorzaak, waarom de vijand zoo verschrikt op den loop ging, komt het damestoilet er niet minder ongenadig af:

„Ook de andere loges werden nu als door 'n tooverslag gevuld. Men zag zonderlinge costumes, de Wed. Maaskamp en Zonen! \* ...Dames met lijven van drie duim en 'n schoot van bijna zooveel ellen. De boezems zweefden tusschen kin en ceinture. Kleine pofmouwtjes wisten zelf niet, of ze dienen moesten tot bedekking van den bovenarm of van den schouder. Maar dit te kort schieten werd eerlijk aangevuld door witte cabretleeren handschoenen, die van den pink tot den oksel reikten. Op 't hoofd droegen de dames tulbanden, toques, bloemtuinen... daar was wat te plukken gevallen voor Scylla!”<sup>14</sup>.

---

\* „Boek-plaat en Kunsthandel E. Maaskamp, Nieuwendijk bij den Dam te Amsterdam. 't Was een bonte winkel. Daar zijn de Hollandsch-Fransche modeplaten verschenen, waarnaar zich de Incroyables en Merveilleuses kleedden niet precies om te voldoen aan de proclamatie der Amsterdamsche regeering van 13 Juni 1795, die „bevallige tooy” voorschreef, bestuurd door nette eenvoudigheid”.

## HOOFDSTUK IV

### ROMANTIEK

De romantische periode, waarvan het sentimenteele en fantastische de kenmerken waren volgens Friedrich Schlegel, hield daarbij nog een heele gamma van aspiraties in als historicisme, exotisme, mysticisme, maar vertoonde bij al haar gecompliceerdheid een innige verwantschap tusschen de ver-  
tegenwoordigers der verschillende takken van kunst. De schilderkunst werd gevierd in de literatuur en de schilders van hun kant, in vurige bewondering voor de letterkundige heroën der Romantiek, haastten zich de treffendste scène's met veel pathos en hevig coloriet vast te leggen. Ook de componisten werkten over de geheele romantische linie in nauw verband met de overige artisten. Goethe en Heine, Lamartine en Hugo, Byron en Moore boden motieven voor liederen, balladen en symphonische gedichten, den literair-muzikalen vorm bij uitnemendheid. Zooals we dubbele talenten met pen en palet bewonderen in Fromentin en Rossetti, ontmoeten we ook talrijke figuren, die zoowel het litteraire als muzikale romantische terrein bestrijken zooals Hoffman, Grillparzer, Schumann, Berlioz en Liszt. Deze laatste vooral voelde de muziek sterk verwant aan de andere kunstuitingen. Soms liet Liszt zich door schilderstukken tot een compositie inspireeren, wat het geval was met „Von der Wiege bis zum Grabe” en „Todtentanz”. Wederkeerig werden composities van Liszt weer motieven voor schilders als „St. Franciscus wandelend over het water”. Het ging er werkelijk op lijken of de grenzen tusschen de onderscheiden kunsten werden weggevaagd <sup>1</sup>. Friedrich Schlegel drukte het zeer kernachtig uit: „Bilsäulen beleben sich zu Gemälden, Gemälde werden zu Gedichten, Gedichte werden zu Musik”.

Ook de danskunst had de volle belangstelling van den romantischen artist. Heine, Gautier, de Banville schreven scenaria voor balletten, waarbij vooral het fantastisch element, geheel in de romantische sfeer, sterk uitkwam.

Gautier bepleitte een zoo hoog mogelijk opvoeren van het sprookjesachtige en feeërieke. Goethe, die als Straatsburgsch student zich op de wals had toegelegd, gaf in „Werther” een

beschrijving van dezen dans, waarin Werther en Lotte elkaar als twee sfeeren omzweven. Byron wijdde een gedicht aan de wals met cynische opmerkingen over de balkleeding der dames. De Primadonna's der balletkunst werden gevierd in literatuur en schilderkunst. Fanny Elssler, door Devéria in haar subtiële gratie uitgebeeld, werd door Th. Gautier vergeleken met Terpsichore. Over Maria Taglioni schreef Gautier in 1836, dat ze zweefde als een geest in de doorzichtigheid van haar witte tule.

De Romantiek met haar universeele belangstelling ging elk onderdeel van het kunstterrein opnieuw verkennen, om het met nieuwen gloed te bezielen.

Het is wel te begrijpen, dat de artisten ook door hun uiterlijk van hun gloeiende idealen wilden getuigen. De romantici, luidruchtig en extravagant, stelden alles in het werk om zich maar zooveel mogelijk te onderscheiden van den door hen met groote innigheid verachten burger. Bij de opvoering van „Hernani” hadden zij niet het minst door de zonderlinge indrukwekkendheid van hun verschijning met roode vesten en wilde leeuwenmanen het bourgeoispubliek geïntimideerd. Zichtbaar wilden zij afwijken van het alledaagsche publiek. Zij waren wel de laatsten om hun sterk persoonlijkheidsgevoel prijs te geven aan een goedkoope conformiteit en eischten voor zich ook in dit opzicht „le plus farouche individualisme”. Bewijsstukken van hun zeer extra-ordinaire uitrusting zijn er vooral in de Fransche literatuur. De baard was, zoo kort na de antieke mode, eigenlijk een onmogelijk verschijnsel en daarom juist doemden Borel en Devéria er in tartend zelfbewustzijn mee op. In al hun jacht naar het uiterst origineele mengden zich verschillende elementen van hun vurigste aspiraties. De Romantiek had immers een ridderlijken inslag, maar daarbij waren de idealen zoo hoog gericht, dat dit chevalerisme veel overeenkomst vertoonde met dat van een Don Quichotte. Wel bewust van deze overeenkomst werd de Don Quichotte-idee herhaaldelijk in de romantische kunst ingevlochten. Schrödter schilderde Don Quichotte in nerveuse spanning als het ware ingemetseld tusschen stapels enorme ridderromans. Daumier wijdde zijn fantastisch talent aan een Don Quichotte-reeks en Gustave Doré illustreerde

den heelen roman. Heine vroeg zich in ironisch zelfbeklag af: „Vielleicht bin ich nur ein Don Quichotte”. Zooals enkelen van de „jeunesse romantique” hoog op de rotsen of op het vlakke strand van St. Malo elkaar in hun mysteriën inwijdden, zich allerlei wonderlijke avonturen suggereerden en bij hun meer dan zonderling uiterlijk nog met verroeste degens waren getooid, waarmee zij nu en dan als razenden rondsloegen, leken het evenzoovele geëxalteerde ridders van de droevige figuur.

Het ridderlijk ideaal met kruistochten en vrouwendienst moest weer herleven, vandaar het dwepen met alles, wat de Middeleeuwen betrof. Kathedralen, burchten, riddertournooien, het had alles de innigste bewondering en tevens beteekende het een vlucht uit de nuchtere realiteit naar tijden van meer mystiek, meer heroïek en meer gloed. „l'Homme de lettres voulut se transformer lui-même et apparaître comme l'habitant ressuscité d'un autre siècle. Alors vinrent les barbes moyen âge, la chevelure moyen âge... Il se fit comme une irruption de barbares, qui représentaient toutes les contrefaçons vivantes de l'homme des anciens jours”<sup>2</sup>. Het kapsel van Onuphrius in „Jeune France” is geïnspireerd door de „mode gothique”: de haren glad en symmetrisch langs de slapen geplakt en reikend tot aan de schouders zooals bij de engelen van Giotto en Cimabue. In „Bol de punch”, eveneens van Th. Gautier, is het gezelschap zeer wonderlijk opgetuigd. Alleen is het niet duidelijk te achterhalen aan welk historisch tijdstip precies de costumes ontleend zijn. Van één is echter met zekerheid vast te stellen, met zijn zwart fluweelen buis en nauw sluitende pantalon, dat hij lijkt op een middeleeuwsch boogschutter. Engelsen, die toen Parijs bezochten, wisten te vertellen, dat de jongelui in de artisen- en studentenwijken zich geheel naar middeleeuwschen trant zochten te kleeden.

De exotische en wel bij voorkeur Oostersche sfeer werd niet door de Romantiek het eerst in de kunst geïntroduceerd, maar voorheen al in Voltaire's *Zaire* en Montesquieu's *Lettres Persanes*. Wat de Romantiek in dit opzicht wel voor nieuws bracht, was de echte beleving van de oostersche sfeer, die zoo geheel de romantische mentaliteit aansprak met haar trek naar het hartstochtelijke, gloedvolle, mysterieuse. De romanticus trok

liefst zelf de zonnelanden tegemoet en kon zich inleven in sfeer en denkwijze van het Oosten. Zoo was dan ook Byron na zijn afscheid van het conventionele Engeland de zonnelanden tegemoet getrokken. Op zijn bekenden Albaneeschen tocht werd hij door den Turk Ali Pascha ontvangen, hij ging op in het uitbundig en schilderachtig Oostersch leven, waarover hij zich uitte in „Childe Harold's Pilgrimage”. Met een Engelsch oorlogschip maakte Byron verder de reis naar Smyrna en zoo kon hij geheel van de Oostersche sfeer getuigen in zijn verhalende gedichten. Lamartine had zich als een tweede Byron ingescheept naar het Oosten, waarover hij zijn boeiende beschrijving gaf in „Voyage en Orient”. Gérard de Nerval, reeds van aanleg tot het mysticisme geneigd, voelde zich na zijn reizen geheel vervuld van het geheimzinnig Oostersche, waarvan hij blijk gaf in „Nuits du Rhamadan” en „Légende du calife Hakem”. Delacroix, toen de leider der Fransche schilderkunst, had in het gevolg van een gezant naar Muley-Abd-er-Rhaman den tocht meegemaakt door de Noord-Afrikaansche gebieden en bewerkte reuzen doeken, waar hij exotische tafereelen vastlegde. Ook Fromentin, Decamps, Horace Vernet konden als ooggetuigen het warme Oostersche coloriet in hun schilderstukken openbaren. Victor Hugo, die in zijn „Orientales” een Oostersche potpourri gaf (o.a. Marche Turque, Romance Mauresque, Adieu de l'hôtesse Arabe, hymne à Grenade), verklaarde de uitgebreidheid van dit heimwee naar de verte: „Les couleurs orientales sont venues comme d'elles-mêmes empreindre toutes les pensées, toutes les rêveries... tour à tour hébraïques, turques, grecques, persanes, arabes, espagnoles même... l'Espagne c'est encore l'Orient, l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi Asiatique”<sup>3</sup>.

Bij al deze oriëntalistische verrukking poogden verschillende romantici zelf iets exotisch in hun uiterlijk te vertoonen, ze wilden lijken op Mooren, Arabieren, Turken. Théophile Gautier, die zich graag hulde in een exotische sfeer, weidde als kroniekschrijver der jeunesse romantique bij voorkeur uit over het Oostersch uiterlijk zijner bentgenooten en beschreef in „Portraits contemporains” allereerst zich zelf: „J'ai été un

enfant doux, triste et malingre, bizarrement olivâtre... je ressembrais à quelque petit Espagnol de Cuba". Over Bouchardy merkte hij op, dat hij veeleer aan de oevers van den Indus of Ganges thuishoorde met zijn gebruiinde teint en dat hem slechts ontbrak in witte mousseline gekleed te gaan met een tulband van cachemire en een diamanten ring door de neus om geheel en al te lijken op den maharadja van Lahore. Ook over het Oostersch uiterlijk van Petrus Borel, den weerwolf van het „Petit Cénacle" was Gautier verrukt <sup>4</sup>.

De baard werd gedragen à la turque of à la mauresque. Iets van den vurigen gloed van het Oosten moesten zij in hun uiterlijk vertoonen, al was het dan maar door een rood vest, dat op het voorbeeld van Th. Gautier bij zijn geestdriftige aanhangers opgang maakte. Exotische weelde was hun een harts-tocht. Iemand als Devéria was dol op juweelen en goudbrocaat. Den lossen zwier, die den Oosterling vaak aangeboren schijnt, trachtte men te imiteeren met een wijden, gedrapeerden mantel à l'espagnole. Hoe graag zouden ze zich van top tot teen in een exotisch gewaad gehuld hebben! Byron poseerde vol genot in zijn Albaneesch costuum, zooals later Loti tijdens zijn verblijf in Turkije zich in Turksch tenue uitrustte. Als vertegenwoordiger van onze Romantiek sprak de jonge Beets in „Maske-rade" zijn bewondering uit voor de Oostersche kleedij. Aan de beschrijving van den Oosterschen dos van den Moorenvorst Boabdil knoopt de dichter de volgende opmerking:

„'k Bemin dien dos van 't kroost van Mahomed...  
 'k Hoor gaarne van de weelde waar ze in baden...  
 En, zonder Turksch te wezen, mag ik wel  
 Een divan naar 't oorspronkelijk Turksch model...  
 En 'k hoop daarom den tijd nooit te beleven  
 Dat ieder Konstantinopolitaan  
 Zich 't uiterlijk eens dandy's zal gaan geven  
 En tulband, baard en ruim gewaad versmaan" <sup>5</sup>.

Dan was er nog een andere karaktertrek, die min of meer het romantisch uiterlijk typeerde: de sombere Weltschmerz, de melancholie door de onvoldaanheid met de werkelijkheid, le mal romantique, het leed van allen, die zich den mensch als sterveling waren bewust geworden. De romanticus met zijn fel



en hoog gesteld geluksverlangen moest wel telkens in botsing komen met de nuchtere werkelijkheid en iederen dag weer opnieuw het begrensde van het mensch zijn ervaren. „Je suis profondément humilié de n'être qu'un homme", deze verbitterde woorden van Olivier in Fromentin's *Dominique* lagen iederen romanticus op de lippen, maar niet allen konden deze klacht besluiten met het voornemen er in te zullen berusten. Zoo'n onvoldaanheid met de werkelijkheid had niet alleen de vlucht naar het verre, verledene en fantastische tot gevolg, wat juist zooveel schoons en origineels opleverde voor de kunst, maar ook kon die ontvluchting gezocht worden in een bedwelmingroes door opium en absinth, wat een vertraagd proces was van wat zoovelen in meer acuten vorm zochten. De zelfmoordgedachte woelde sinds Werther tenslotte in iederen romantischen held: de sombere en hartstochtelijke Byroniaansche heroën. Chateaubriand's *René*. Men hoeft maar enkele portretten te zien van romantici om overtuigd te worden van hun interessante melancholie; de strakke mond, de oogen somber in de verte starend en een fataal handgebaar (vgl. het portret van Chateaubriand door Girodet en dat van Berlioz). Het is alsof ze de bittere vervoering ondergaan van een Nocturne-stemming.

Zooals in de Romantiek een innig verband bestond tusschen de onderscheiden kunsten en de aspiraties of motieven van de een naar de andere kunst werden getransponeerd, hing ook de mode met de ideeënwereld samen. De veelzijdigheid van den romantischen kunstzin deed zich ook weer op dit terrein gelden. In de modejournalen van omstreeks 1830 treffen we bijdragen van de voornaamste literatoren en schilders aan, wel een bewijs hoe belangrijk toen de mode geacht werd. Voor het beroemde tijdschrift „*La Mode*” teekende Gavarni en schreef Balzac als arbiter elegantiarum menige interessante verhandeling zooals zijn „*Traité de la vie élégante*”, terwijl hij er ook over het nauwe contact van „*La Mode*” met de artistenwereld sprak: „la mode a frappé à la porte de tous les ateliers”<sup>6</sup>. In „*Journal des Demoiselles*” van 1838 treffen we gedichten aan van Théophile Gautier als „*La Basilique*” en „*Moyen Age*”, waar hij zwelgt in de riddersfeer. In het „*Wiener Zeitschrift für*

Kunst, Literatur, Theater und Mode" vinden we den naam van Grillparzer en andere dichters.

Onder de artisten, die het elegante leven van die dagen illustreerden als Tony Johannot en Achille Devéria met zijn lithografische reeks „le Goût nouveau", was het Gavarni vooral, die veel bewondering wekte in artistieke kringen. Hij leverde op zijn manier een „Comédie humaine" en wist te midden van zijn typen van allerlei soort aan zijn modieuze figuurtjes een bijzondere charme te verleen. Balzac huldigde hem als modcartist in „La Mode" en in de inleiding van Gavarni's Oeuvres Choiesies schreef Théophile Gautier: „Gavarni connaît parfaitement les modes, c'est lui qui les fait".

Bij een dergelijke belangstelling van den artist voor de mode kon het niet uitblijven, dat hij ook zijn ideeën aan haar fantasiewereld overdroeg. De artisten poogden in hun uiterlijk hun idealen te vertolken; poseerende dandy's, zonder verder eenige artistieke kwaliteiten dan te kunnen paradeeren, volgden na en zoo gingen ook in breedere kringen min of meer geslaagd de ideeën der Romantiek doordringen.

Het was wel het historisch element, dat in de mode het meest opgang maakte en ook in ruimeren kring met veel enthousiasme werd aanvaard.

In de Romantiek leggen we den nadruk op de vlucht uit de werkelijkheid en daarmee kunnen we haar veelzijdige aspiraties meermalen verklaren. De vereering voor het verledene, het zich inspireeren op vervlogen tijden vormde een verkwikking voor een mentaliteit, die zich onmogelijk kon vereenigen met de werkelijkheid. Allereerst waren het de Middeleeuwen, die werden bezongen, verheerlijkt en bestudeerd. Voor den „stijlloozen" stijl van dien tijd moest de Gothiek haar vormen leenen. Voor kerken en kasteelen werd de Neo-Gothiek gepropageerd, vele restauraties werden in den middeleeuwschen stijl aangebracht en kathedralen, die sinds de 14e en 15e eeuw nog steeds hun voltooiing wachtten, werden, alsof er van geen tijdsverschil sprake was, in denzelfden trant afgebouwd.

De romankunst was bij voorkeur middeleeuwsch-historisch gericht, wat nog een bijzondere „couleur locale" vereischte



III Sjaaldrapetring bij het empire  
costuum (vgl. bl. 38)



van de auteurs. Walter Scott beschikte over een arsenaal van wetenswaardigheden over het feodale tijdvak en, zooals mevrouw Bosboom-Toussaint het zoo juist opmerkte, was het den schrijver van *Ivanhoe* te doen om „de eeuw, de zeden, het plaatselijke te schetsen” en waren de verwickelingen tusschen de personages slechts bijzaak. Een heele stortvloed van historische romans en drama's brak los, waarbij de belangstelling niet alleen tot de Middeleeuwen werd beperkt, maar men zich ook in latere eeuwen ging vermeien. In ons land was de historische roman het eenige genre, waarin onze romantiekers smaak konden vinden en ook werkelijk iets presteerden. Daarbij had Scott voornamelijk den weg gewezen. Soms leverde een historisch motief tegelijk stof voor een roman, schilderstuk en opera zooals „*Cinq Mars*” van de Vigny, door Gounod tot opera bewerkt en door Delaroche uitgebeeld. Delaroche was het, die vooral uitmuntte door geschiedschrijving met kleuren, zooals Heine dat typeerde. Het historisme maakte in de schilderkunst opgang ook in België en ons land, die overigens aan de Romantiek slechts een matig aandeel hadden. De historieschilders werden aangemoedigd door de literatoren. Volgens Potgieter moest het eenig doel zijn voor den waaraachtigen schilder „door het penseel den indruk van het goede en groote in onze geschiedenis te verlevendigen en te versterken”.

Het was geheel in de sfeer van deze vlucht, dat de mode zich ging bezinnen op het verleden; en de damesmode vooral werd in die richting getrokken. Omstreeks 1830 ging de robe à la châtelaine opgang maken. Men begon zich te kleeden zooals op het tooneel de heldinnen van Alexandre Dumas en Victor Hugo. In 1829 liet Dumas „*Henri III et sa cour*” spelen en in dat zelfde jaar overheerschten op een bal de costumes naar Frans I en Henri III <sup>7</sup>.

De dames tooiden zich voor zulke avonden gaarne als vorstinnen uit het verleden, maar zorgden er wel voor het charmante detail niet aan de historische juistheid op te offeren. Toen de hertogin de Berry op een bal wilde verschijnen als Maria Stuart, liet zij zich allerlei portretten van de Schotsche vorstin voorleggen, maar geen enkel kon haar goedkeuring

wegdragen. Immers geen enkele afbeelding vertoonde de toen zoo zeer geliefde „manches à gigot”. Maar de graaf van Orleans wist een oplossing. Onder zijn verzameling bevond zich nog een portret, naar men zeide van de vorstin in den tijd van haar huwelijk, dat inderdaad echter een Lotharingsche prinses voorstelde. In ieder geval nam de hertogin er genoegen mee, nu zij als een Maria Stuart met pofmouwen kon schitteren. Voornamelijk op de bals masqués kon de historische rage worden uitgevierd. Het was daar een geparadeer van figuren uit de vroegste Middeleeuwen tot de volle Barok en zooals bij deze gelegenheden een show door de eeuwen heen werd vertoond, kon ook de romantische mode zich niet tot een bepaald historisch tijdvak beperken en werd het een caleidoscoop, waar de meest sierlijke details uit vervlogen tijden werden vermengd. Toch heette het alles „genre moyen âge”: de geweldige pofmouwen, de breed uitschietende rok in contrast met de smalle taille, de spletendecoraties aan corsage en mouw, de baretten bij voorkeur gemodelleerd à la Henri IV en met veel pluimen opgesmukt (zie plaat IV), de dichtgeplooiden ruchekragen, die aan den Spaanschen kraag herinnerden. In het *Journal des Demoiselles* van November 1838 werden „tresses à la reine Berthe” als hoogste nouveauté vermeld en ook de puntschoen, de creatie van de schoondochter van reine Berthe, Eleonora van Aquitanië, ging opgang maken, vooral onder invloed van de ridderromans van Walter Scott. Dat dergelijke puntschoenen ook inderdaad werden gedragen, vermeldt Jean Gigoux in zijn „*Causeries sur les artistes de mon temps*”. De robes à la châtelaine werden gecompleteerd door de chapeaux à créneaux, die met hun zigzagranden geïnspireerd waren op de kanteelen der middeleeuwsche kasteelmuren. Immers in verschillende onderdeelen van het romantisch costuum werd de herinnering gewekt aan dezen verheerlijkten riddertijd. Hoe juist pasten de modeplaatjes, die zoo een middeleeuwsche sfeer wakker riepen, bij de lofdichten op de Middeleeuwen van Th. Gautier voor datzelfde „*Journal des Demoiselles*” (juillet 1838)!

„Je m'égare, rêvant  
Paré de souvenirs d'amour et de féerie  
Le brillant moyen-âge et la chevalerie”.

Ook in het heerencostuum zien we iets van het middeleeuwsche in de sterk verbrede schouders, de ingeregen taille en de heel strakke pantalon, die de slanke kousenbeenen eenigszins nastreefden. Overigens wezen zulke verbrede schouders, die vaak opgedoft waren, en de smalle taille in de richting van het vrouwelijk mode-ideaal (zie plaat V). Er bestaan dan ook verschillende caricaturen, waar de overeenkomst van het silhouet in de dames- en heerenmode geestig werd gedemonstreerd. In de luxe-artikelen, die de dames zich konden veroorloven, moest het middeleeuwsch cachet niet minder overheerschen. Men zag voortaan slechts sieraden in spitsboogstijl met gepantserde ridders, pages met bepluimde baretten, helmen en blazoenen. Er werd als het ware een heel feodaal arsenaal geschapen in smeedwerk en glazuur<sup>8</sup>. Balboekjes en allerlei andere accessoires werden versierd met spitsboogfragmenten. Ook de ferronnière, „cet ornement gothique”, ging opgang maken. Over dit sieraad vinden we vermelding in de romans van dezen tijd zooals bij Eugène Sue en Balzac, die beiden zoo goed op de hoogte waren van het elegante leven. Tot in Holland toe is er sprake van. Hildebrand merkte immers op, dat er veel werd goed gemaakt door een zonnige ferronnière op mevrouw Kegge's voorhoofd. En als de goedige heer Kegge zich met zijn trotsche dochter wil verzoenen, stelt hij maar gauw de vraag: „Moet er niets nieuws zijn, een ferronnière of zoo wat?”<sup>9</sup>.

Bij het romantisch sieraad speelde ook de literatuur een rol. De voornaamste bijoutiers vertaalden de wonderwereld van de romantische gedachten in hun edelsmeedkunst. Aan de „Notre Dame de Paris” van Victor Hugo werden verschillende motieven ontleend. Zoo klaagde men er over, bij het kussen van een dameshand tegelijk een ridder of page te moeten liefkoozen, terwijl daarna bij het opheffen van het hoofd een monsterlijke gargouille-kop je tegengrijpsde bovenaan het corsage. Men herinnert zich daarbij de indrukwekkende beschrijving van den brand der kathedraal, als de steenen monsters in den

gloed van de uitslaande vlammen, uit hun verstarden slaap gewekt, gaan blazen en grijnslachen.

Het meubilair moest in Gothischen stijl tot entourage dienen van deze middeleeuwsche illusie. De hertogin de Berry bezat een heele collectie middeleeuwsche pronkstukken en in de „Vente du mobilier” van zijn *Histoire du romantisme* geeft Gautier een heele opsomming van het Gothische meubilair van den aanbeden meester Victor Hugo. Ook Eugène Sue schijnt zich gaarne met Gothiek omringd te hebben. In „*La muse du département*” wordt de heldin ons voorgesteld als een dweepster met de romantische idee en dus als „moyen-âgiste”. Ze kon uitweiden over de Middeleeuwen en bloc, over verluchte perkamenten en flamboyante Gothiek. Zelfs offerde ze gaarne een nieuwe aanwinst voor haar garderobe op om het bezit van een Gothiek meubelstuk <sup>10</sup>.

Zooals in de romantische kunst naast de Gothiek de barokke vorm gaat herleven (de Barok leeren we immers zien als een herleving, een superlatief van de Gothiek), vertoont de romantische mode ook in haar zwierig lijnenspel barokke elementen. De Romantiek speelde met lichteffecten en maanlandschappen in schildercomposities en romanbeschrijvingen en stond zoo in het teeken van het clair-obscur van een Barocci, een Elsheimer. De drang naar het Excelsior en het neerslachtige Weltschmerzgevoel, de vermenging van het mystiek-sensueele kenmerkten het dualistisch wezen van barokke en romantische kunstenaars. De verwantschap werd ook terdege gevoeld en uitgedrukt. Vele romantici getuigden van hun vereering voor de Barokmeesters. Delacroix inspireerde zich vaak op Rubens evenals Géricault. Fromentin wijdde zijn aandacht aan de meesters der Barok in zijn werk „*Les maîtres d'autrefois*”. In de portretkunst werd het Spaansche genre nagevolgd. Zoo beroemde een dame er zich op geschilderd te worden „en Velasquez” in een zwart fluweelen kleed. Eugène Devéria had wel graag willen rondwandelen in een costuum van goudbrocaat als een luisterrijke figuur van Titiaan. Zijn hoeden herinnerden aan die van Rubens. Het werd opeens een rage met vilthoeden naar Rubens, van Dijck, Rembrandt en Velasquez te pronken, waarbij het vooral ging om de interessante schaduw, die de





IV Romantische mode (vgl. bl. 54)



breede hoedrand afwierp. De wijde mantel werd met Spaansch-barokken zwier gedragen.

In de grillige contouren van het romantisch, modieus silhouet herkennen we toch ook iets van het barokke, zooals het pompeuse dameskapsel met allerlei tuiten, lussen en linten opgetooid (zie plaat VI). Door Gustave Flaubert wordt eenige keeren gewag gemaakt van die „papillotes”, die bij de minste neiging van het hoofd aan het roeren gaan:

„Lucinde... ses longs cheveux châtons, abondants et soyeux, si fournis que sa tête en semblait lourde, roulés en torsades derrière sa nuque, tombaient presque jusque sur ses épaules, séparés sur le devant en longues papillotes mobiles, ils voltigeaient toujours suivant que le vent soufflait” <sup>11</sup>.

De wijde ballonmouwen, de smal ingehaalde taille, de wijd uitgolvende rokcontouren met daaronder heel even zichtbaar een minutieus voetenpaar, dat alles vormde tesamen een prachteffect van grillig-barokke omlijning.

Het levendig contrast in den vorm was het eigenlijke mode-ideaal der Barok. Dit uitzwellen en weer strak inhalen, dit schilderachtig en fantastisch spel der vormen was nu ook juist typeerend voor de romantische mode.

De romantische Weltschmerz kwam in de damesmode tot uitdrukking in het teer-gevoelige. Het romantisch, fragiele dametje had een hardgrondigen afkeer van een gezonde verschijning, ze moest er „etherisch” uitzien en op het tooneel tijdig in onmacht vallen. Ze ambieerde dus een teer-slanke gestalte met een wespentaille, wat vooral het broze moest demonstreeren. Hiervan was Johannot de geliefde illustrator <sup>12</sup>. Hoeveel heldinnen met een frêle taille, zwanenhals en kleine trippelvoetjes heeft hij weergegeven in zijn exquisite vignetten, waar hij heel wat romantische verhalen mee illustreerde. Daarbij wist hij de sfeer zoo juist te treffen met het pathetische in houding en gebaren, wat soms heel komisch aandoet. In deze sfeer waren bijzonder fijne, doorzichtige stoffen als tule en voile in trek, opgesierd met berthekragen en kanten sjerpen. „Quels adorables mensonges sous ce flot de dentelle et de batiste” <sup>13</sup> riep Th. Gautier uit naar aanleiding van

Gavarni's lithografieën, waarin het ijl-romantisch dametje voor ons herleeft.

Over de bewonderde schoonheid Henriette Kegge krijgen we te hooren, dat een weelderig négligé van wit batist en kronkelige tule haar rijzige gestalte kleepte, waarmee ze blijk gaf in te stemmen met de romantische voorkeur voor luchtig-ijle stof <sup>14</sup>. Het kwam er vooral op aan, dat het omhulsel iets wolkachtigs, nevelachtigs kreeg, waaruit de draagster als een nimf opschemerde. Het was het broze, feeërieke ideaal van „Sylphide” door Maria Taglioni in haar ballet-creatie vertolkt, dat de smachtende, sentimenteele poppetjes voor oogen zweefde. In de danskunst was toen immers het ideaal van iets onaardsch-fantastisch uitgedrukt in het „zweven”, waarmee de gevierde danser Auguste Vestris het tot ongelooflijke prestaties bracht. Madame Vigée Lebrun getuigde over hem, dat hij met zooveel lichte gratie begaafd was en op zulk een wonderlijke wijze omhoog kon zweven, dat men geloofde dat hij vleugels had. Het etherisch-broze, elfachtige werd in de romantische baljaponnen met het meest fantastische vernuft vertoond. Balzac beschrijft een groot bal bij lady Dudley, omstreeks het jaar 1854:

„Partout des gazes blanches ou peintes comme les ailes des plus jolies libellules, des crêpes, des dentelles, des tulles variés comme les fantaisies de la nature entomologique, découpés, ondés, dentelés, des fils d'araignée en or, en argent, des brouillards de soie, des fleurs brodées par les fées ou fleuries par des génies emprisonnés, des plumes colorées par les feux du tropique, en saule pleureur...” <sup>15</sup>.

Over de slanke damesmiddeltjes der Romantiek is er in de romans van dien tijd ook geregeld sprake. Als een ranke vaas moest de taille met tien vingers omvat kunnen worden. George Sand beschrijft een harer figuren aldus: „Elle portait une jolie robe de mousseline couleur de rose, qui dessinait à merveille une taille charmante, un peu trop modelée par l'exagération du corsage et des manches collantes à la mode du moment” <sup>16</sup>.

Bij den romanticus werd het gevoelig-sentimenteele meer in Byroniaanschen stijl tot een hartstochtelijke somberheid, waar het weltschmerzliche met vurige passie gepaard ging. Toch kwam ook het vrouwelijk-gevoelige van een slanke taille

in de heerenmode tot uitdrukking. Volgens getuigenis van een zekere gravin Dash had Barbey d'Aurevilly een „taille de guêpe”. In de Camera Obscura vinden we een modieus heer volgens romantische distinctie beschreven:

„Mijnheer van den Hoogen plaatste zich daarop op de hem aangeboden stoel, bracht den duim van zijne rechterhand ter hoogte van zijn rechterschouder en stak hem door het armsgat van het gebrocheerde vestje, zoodat zijn taille fine allerschitterendst uitkwam” <sup>17</sup>.

In dit type is weer een overeenkomst te zien met de hoofdsche periode. Door de minnezang-cultuur was de ridder door het mode-ideaal der vrouw beïnvloed. Hij begon zijn natuurlijke lichaamsomlijning naar het vrouwelijk voorbeeld te styleeren, waarbij allereerst de smalle taille beoogd werd. Trouwens ook in de Barok, waar de stijf uitstaande panden van het heeren-costuum de wijde hoepelrok van de dame nastreefde, werd juist door dit breede uitschieten de slanke taille geaccentueerd.

In de kleurnuanceering werd ook iets van de romantische melancholie uitgedrukt. Het waren kleuren als „noir marengo, fumée de Moscou, vert russe”, die met het sombere en kwijnende der romantische stemming harmonieerden. Zoo was er veel geposeerds in het „stemmingsvolle” der Romantiek, zooals ook het uiterlijk niet vrij te pleiten was van dandyisme. Indirect werkte nog de invloed na van den befaamden Beau Brummell, „cet immortel créateur du luxe anglais” volgens Balzac, die overigens aan dit soort dandyisme artistieke en filosofische waarden verbindt. Hoe Brummell in zijn uiterlijk artistieke kwaliteiten had, blijkt wel hieruit, dat zelfs zijn handschoenen door artisten werden ontworpen, terwijl zijn dassen door een der meest beroemde schilders geteekend waren. Trouwens Brummell zelf was artist door de onnavolgbare kunst waarop hij zijn kleeren droeg. Hij kleeedde zich beter dan zijn omgeving, omdat hij een kunstenaar was, een kleine meester <sup>18</sup>. „Il arriva au comble de l'art qui donne la main au naturel” <sup>19</sup> getuigde Barbey d'Aurevilly, zijn biograaf en apologeet, zelf een afspiegeling van den vereerden dandy. Ook Byron was een bewonderaar van Brummell en verwierf zich roem als de dandy-artist bij uitnemendheid. Met de vele harts-tochtelijke bevliegingen van Byron, die als vonken overspatten

op de geestdriftige jeunesse romantique, poogden verschillenden hem in zijn uiterlijk poseeren na te volgen. Petrus Borel, door Gautier gehuldigd als „le plus parfait spécimen de l'idéal romantique”, gaf zich de allure van den heros Byron, trotsch op zijn genie en mannelijke schoonheid, met de slippers van zijn mantel achteloos over den schouder geslagen, „trainant derrière lui son ombre sur laquelle il n'aurait pas fallu marcher”.

Théophile Gautier kwam er ruiterslijk voor uit, dat de dichters en schrijvers in zijn dagen allen iets van het dandyisme weg hadden. Alfred de Musset volgde Byron en vooral Brummell na. Barbey d'Aurevilly was als een hoveling gekleed met zijden vest, jabot, kanten das; zijn costuum had daarbij een niet te beschrijven snit. Balzac liet er zich in een grillige bui op voor staan even goed gekleed te zijn als graaf d'Orsay. In zijn werkkamer onderscheidde Balzac zich door een zeer zonderlinge kleeding en wel een witte pij van flanel of cachemire, door een gordelkoord opgehouden, in welk tenue hij voor Boulanger poseerde. Voor het louter dandy-zijn had Balzac overigens een ware minachting: „En effet le dandysme est une affectation de la mode. En se faisant dandy un homme devient un meuble de boudoir, un mannequin extrêmement ingénieux... mais un être pensant jamais” <sup>20</sup>. Het dandy-spel werd door paradeerende jongelui maar al te graag vertoond, waarbij in het uitdagende van hun excentrieke kleeding vaak nog voor de ideeën der Romantiek reclame werd gemaakt. Zoo was er sprake van een clubje waaghalzen, die door het Quartier Latin wandelden met opvallend witte hoeden, waarop voorstellingen uit de „Notre Dame de Paris” van Hugo waren aangebracht. Trouwens de hoed werd in die tijden wel vaker te hulp geroepen om van de verrukking en de opinie van den drager te getuigen\*.

---

\* Zoo werd de cylinderhoed in de jaren omstreeks 1840 een uitdrukking van politieke overtuiging. In hoe wijder kring zich de democratische opvattingen verbreidden, hoe breeder de slappe vilthoed werd; en hoe hooger de golven der revolutie stegen, hoe driester en grilliger zijn vorm werd. Ook de Carbonari-hoed speelde een politieke rol en maakte den drager verdacht. Daarvan kon Liszt meespreken, die uit Zwitserland komend met een dergelijken hoed, een cadeau van Wagner, door de politie te Karlsruhe werd ingerekend.



V Het heerencostuum door het mode-  
ideaal der vrouw beïnvloed  
(vgl. bl. 55)





In zijn romans schepte Balzac er een verlijnd genot in, het costuum van zijn figuren te beschrijven en zijn „Comédie humaine” zouden we een „Traité de la vie élégante” op groote schaal kunnen noemen. Er treden in verschillende romans der „Comédie humaine” dandy-typen op, die met hun poseeren iets van de romantische ideeën nabootsen. Het exotisme, dat aan de romantische kunst zoo'n warmen gloed verleende, gaf in de modewereld aanleiding tot Oostersche benamingen voor allerlei stoffen (gros de Tyndaris, de Sidon) en ook kwam de boernoës of Algerijnsche mantel zijn intrede doen. Balzac beschrijft nu een zekeren Lucien, die naar Oosterschen trant poseerde. De dandy had voor een tijd allen levenslust verloren. Hij ging niet meer uit, maar bleef op zijn Turksch zitten op zijn divan en rookte drie of vier houka per dag. Hij was gekleed in een prachtige kamerjas met roode pantalon. Onder zijn Turksche muts kwamen zijn blonde haren in groote krullen te voorschijn <sup>21</sup>. Ook beschrijft Balzac ons een geheimzinnig type, Albert Savarus, die zich bij voorkeur in een „Mephistodracht” vertoonde: „Robe de chambre de merinos noir, serrée par une ceinture en corde rouge... la livrée du diable” <sup>22</sup>.

Het Lionne-type trad op als de vrouwelijke pendant van dit soort dandyisme. De benaming „Lionne” was van Alfred de Musset en het type was gecreëerd door George Sand, die door haar eigen optreden en de figuren in haar romans tot navolging prikkelde. De Lionne vond het grootste genot in een aandacht trekkende excentriciteit. Zij tartte door brutale allure en uitzonderlijke kleding en haar voornaamste bezigheid was paardrijden en fuiven. In haar kleding vertoonde ze ook veel overeenkomst met een dandy, vooral zooals ze zich in haar ochtendgewaad vertoonde: een lange kamerjapon van groene cachemire met roode zijde gevoerd, de voeten gestoken in Turksche pantoffels, een das om den hals geknoopt en een zwart fluweelen mutsje, waaronder slechts enkele krullen te voorschijn kwamen <sup>23</sup>. In haar avondkleding wist ze weer te overtroeven door excentrieke elegantie en haar interieur, dat ook getuigde van romantische vereering voor de Gothiek, vertoonde de meest zeldzame collectie van curiositeiten en wapens, die dreigend de muren in beslag namen.

Al die zonderlingen bedoelden wel met hun vreemde kleeding zich boven de mode te stellen, maar bewust of onbewust stonden zij één voor één binnen de groote modebeweging van de Romantiek.

In zijn wat kunstmatig opgezweepte „Physiologie van den Haag” beschreef Jonckbloet enkele milieu's, geheel naar den Fransch-romantischen stijl gemodelleerd. Er komt een artistenclub in voor, die wel een trouwe nabootsing leek van een luidruchtig cénacle:

„Aan de ronde tafel, tusschen het billard en buffet zit een opeengepakte hoop; bij den eersten aanblik ontwaart men door de dikke rookkolom, die boven de tafel opgaat, niets dan phantastische beelden, lange haarlokken, geheel begroeide gezichten en hier en daar nog een baard à la Louis XV, later ontwikkelen zich uit dien nevel een aanzienlijk aantal glazen eau sucrée en meer prikkelende vochten, terwijl wij eindelijk zien... dat het eene groep jonge artisten is”<sup>24</sup>.

Ook is er sprake van een soort „lionne”, een echte „femme libre”, die, in witte peignoir gehuld, haar gast uit een eleganten sigarenkoker presenteert en ook zelf een geurige manilla opsteekt. Maar buiten eenige artisten- en studentenkringen, waarover Klikspaan allerlei buitensporigheden weet op te dischen, gingen de romantische vlagen van excentriciteit ons land voorbij. Het stijf Hollandsche milieu van de familie Stastok, waar Victor Hugo voor een schrijver van niets dan ijselijkheden werd uitgemaakt, was typeerend voor de degelijke burgerlijkheid hier, die zich noch met de bewogen ideeënwereld noch met het zonderlinge in allure en costuum der Romantiek inliet.

## HOOFDSTUK V

### II EMPIRE

Toen het hoogtepunt van de Romantiek voorbij was met al haar uitlaaiende excentriciteit, begon als noodzakelijke reactie weer een streven baan te breken naar meer evenwicht en degelijke bezinning. Hierbij was de leuze „juste milieu” van den Franschen burgerkoning wel geheel in stijl en scheen het type te verklaren, dat zich op modeterrein deed gelden n.l. „la femme comme il faut”, die in haar feillooze voornaamheid en weloverwogen evenwicht wel de antipode vormde van het volop romantisch type met haar grillige allures. Volgens Balzac droeg „la femme comme il faut” nooit opvallende kleuren, geen open-gewerkte kousen, geen tierelantijnen, maar zij hechtte aan een gedistingeerd costuum van degelijke en niet te dure stof; een redingote, zeer eenvoudig toegeknoopt en met een fijn biesje afgezet had haar voorkeur, daarbij vertoonde haar hoed ook een opmerkelijken eenvoud en slechts in een dergelijke sobere uitrusting voelde zij zich volkomen op haar gemak <sup>1</sup>.

Maar spoedig kwam aan deze phase van betrekkelijk evenwicht en doelmatig conservatisme ook weer een einde, toen het Tweede Keizerrijk ging inzetten met veel vertoon en uitbundige praal. Geen wonder, dat in dit prachtlievend stadium der 19e eeuw, die zich maar steeds ging inspireeren op vroegere stijlen, de zwierige laat-Barok gehuldigd werd. In de architectuur ging de imitatie-Barok in verschillende Europeesche centra zegevieren. In Frankrijk was Charles Garnier de voornaamste bouwmeester van dezen stijl, de schepper van de groote opera te Parijs. Paul Wallot vertegenwoordigde met het Rijksdaggebouw te Berlijn deze nagebootste zware Barok. Carpeaux, de gevierde kunstenaar van het Tweede Keizerrijk, boetseerde met veel barokken zwier zijn beroemden dans aan de façade van de Parijsche opera.

Het was voor de damesmode niet moeilijk in het kader van een dergelijk volumineusen pronk een evenredigen vorm te vinden. Natuurlijk moest het allereerst de rok weer ontgelden, die betrekkelijk eenvoudig met ruime plooiën aan het onopgesmukte en hooggesloten corsage was aangezet. Er werden maar steeds meer gesteven onderrokken gedragen, totdat de

crinoline een voldongen feit was geworden. En hiermee was weer een nieuwe phase van den hoepelrok bereikt. Als ver-tugadin in de 16e eeuw ingeleid, speelde de omvangrijke rok met geweldige heupopvullingen een groote rol in de 17e eeuw, vooral door het Spaansche hof gepousseerd, zooals de dames-portretten van Velasquez ons bevestigen. Tijdens Lodewijk XV zien we deze, aan weerszijden sterk uitgezette, paniers weer opdagen, terwijl onder de regeering van den Zonnekoning en van Lodewijk XVI de panier meer naar achteren werd aan-gezet. De crinoline zou nu in deze jongste en betrekkelijk korte periode als pronkstuk van het Tweede Keizerrijk nog vluchtig allerlei phasen doorloopen, alvorens ze voor goed uitgediend raakte. Aanvankelijk meer kegelvormig vertoonde ze daarna den koepelvorm; en in dezen vorm bereikte de crinoline omstreeks 1860 haar grootsten omvang, om tenslotte weer een ovalen vorm aan te nemen met de accentueering naar achteren, in welk stadium zij ook in de 18e eeuw aanstalten maakte om te verdwijnen.

Het is niet bij toeval, dat het Second Empire in zijn streven naar volumineusen en pralerigen vorm zich ging inspireeren op de elegantie van de 18e eeuwse Rococo-dames. Er zijn dan ook verschillende parallellen te trekken in omlijning en detail. Vooreerst is er het silhouet, dat met den geweldigen hoepelrok en daaruit opstengelende smalle taille trouw nage-bootst is. De corsages werden zelfs betiteld met „Pompadour” en „Watteau”.

De wijd uitloopende pagodemouw, het schouderdécolleté met de kantgarneering, het weelderig krullenkapsel, de over-dadige drapeering en decoratie, dat alles moest de illusie wekken van de statie uit een stralend en aristocratisch verleden. Keizerin Eugénie, die met haar hof het schitterend middelpunt vormde, deelde ook opvallend in de culte voor de meest pom-peuse phase van de 18e eeuw, waarvan haar portret „en costume XVIII siècle” door Winterhalter uitgevoerd, ge-tuigde. We zien hier de keizerin en profil, in welke pose ook de hoepelrok met zijn rijk décor en drapeering, die naar ach-teren in een sleep overgaat, het voordeeligt uitkomt. Verge-lijken we nu dit portret in historischen stijl van keizerin Eugénie

met die, welke van haar in 19e eeuwse kleeding werden gemaakt, dan zouden we op het eerste gezicht bijna geen onderscheid kunnen bemerken, want de crinolinemode liet zich in niets, noch in volume noch in praal, overtroeven door de 18e eeuwse kostbare costumes. Chérie, de representante van de mondaine kringen tijdens het Second Empire, had voor kamerjapon een theatraal maar verfijnd artistiek toilet gekozen in 18e eeuwse stijl met een weelde van „Valenciennes”, want kant en tule waren toen ook zeer geliefd, vooral voor het jonge meisje, waarvoor het volumineuse der crinoline verluchtigd werd door de stof zoo teer en ragfijn mogelijk te kiezen. Chérie wordt ons dan ook eenige keeren voorgetooverd in een etherischen, wolkachtigen tooi: „Parmi des flottements d'écharpes de gaze et des envolées aériennes de légères mousselines, elle semblait un oiseau gros comme rien, dans le soulèvement ébouriffé de ses plumes”. En wanneer de modeartist voor Chérie het costume moet ontwerpen, waarmee ze haar debuut in de mondaine wereld zal doen stelt hij vast: „Toilette entièrement en tulle... pour une jeune fille il n'y a que le tulle”<sup>2</sup>.

Het Tweede Empire liet de crinoline den respectabelen omvang bereiken, die, gemeten aan den rokzoom, wel tien meter bedroeg. We lezen dan ook in „Au bonheur des dames, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire”, hoe een zeer zuinige dame al 25 meter zijde nodig had voor een japon voor haar zelf en een jasje voor haar klein dochtertje. Door de overdaad van volants werd het effect van de crinoline nog aanzienlijk opgevoerd. Zoo verscheen keizerin Eugénie eens op een bal in een toilet van witte atlas met 103 tule volants. Over de kostbare costumes van keizerin Eugénie bestaan er sensationele beschrijvingen, maar soms wordt er wel wat al te fantastisch met de gegevens omgesprongen en aan den smaak en het optreden van deze vorstelijke figuur te veel autonomie toegekend. Het is zeer goed aan te nemen, dat zij als geboren Spaansche gravin de kanten mantille-dracht aan het Fransche hof inleidde, maar beweringen, als zou Eugénie de crinoline ingevoerd hebben, is blijkbaar dwaasheid. Een dergelijk pronkstuk paste nu eenmaal in het prachtlievend kader van het Second Empire en werd in het toenmalig levens-

rithme nog niet te zeer als een obstakel gevoeld. Noch de hoepelrok van het Rococo, noch de steil-slanke Empire-robe, noch de crinoline van het Tweede Keizerrijk kwamen bij tooverslag de modieuze wereld verrassen. Aan de hand van de modejournalen kan men de gestadige ontwikkeling van dergelijke modephases volgen, zoodat er geen sprake kan zijn van een plotselinge wisseling, die aan individueel initiatief toe te schrijven zou zijn. Dat keizerin Eugénie zeer pracht-lievend was en vanuit haar hof den weelderigen smaak animeerde, valt niet te ontkennen. We vermelden alleen nog maar den schat van juweelen, waarmee ze toch stijlvol wist te schitteren. Zoo wekte ze aller bewondering met haar Berthekraag, die samengesteld was uit de Fransche kroondiamanten: robijnen, safieren, smaragden, turkooisen, amethysten, topazen, door een paar honderd brillanten tot een geheel verbonden.

Wanneer we nu nagaan, hoe de artist reageerde op de moderichting van het II Empire, dan had de portretschilder wel een bij uitstek gunstig terrein om zijn talent uit te vieren in het penseelen van de kostbare crinoline-costumes. Allereerst was het Winterhalter, die in zijn kunstwerken zeer getrouw de geraffineerde charme van dit tijdperk vertolkte. Wat er immers leefde aan zucht naar praal en schittering, werd wel het best gesymboliseerd in de vorstelijke damesportretten van die dagen. Winterhalter had enorm succes aan de hoven van geheel Europa en stak hierin een Titiaan en een van Dijk naar de kroon<sup>3</sup>. Wanneer men de portretten bekijkt, waar de keizerin temidden van haar hofdames troont of waar ze alleen in haar vorstelijke gratie is afgebeeld, dan blijkt wel hoe het crinoline-costuum met de kanten en tule volants en zwierige linten en strikken aan mouw en rok zich ongetwijfeld prachtig leende om door zoo'n artist van de chic met weidschen zwier te worden afgebeeld. We denken verder aan het portret van baronnes de Bourgoing, die door Winterhalter in haar feeë-rieke gratie van bestrookte berthe en crinoline met verfiynd genot is afgebeeld.

Maar de crinoline was er nu eenmaal niet uitsluitend om ermee te poseeren of slechts voorbehouden aan de uitverkoren dametjes om er partijen en bals mee bij te wonen. De zoo

omvangrijke dracht had burgerrecht verkregen. Ook winkelmisjes waren ermee getooid, zooals weer te lezen is in den roman van het Second Empire van Zola: *Au bonheur des dames*. Over de gelijkvormigheid van dien tijd is er sprake in „Lidewyde”, waar iemand zich aldus uit: „Al onze mannen dragen een ronden hoed, al onze vrouwen een hoepelrok en men moet in onze dagen de menschen persoonlijk kennen om Rothschild van zijn kantoorbediende of keizerin Eugénie van hare modemaakster te kunnen onderscheiden” <sup>4</sup>. Geen enkel vrouwelijk wezen scheen de crinoline te kunnen ontberen en daarbij moet men wel bedenken, tot welk een hinderlijke kwelling dat pronkstuk voortdurend aanleiding gaf. Het loopen alleen was al een heele onderneming, daar die heele vracht van rokken, nog vermeerderd met omslachtige volants en onderstel, moest meegesleept worden. Het gaan zitten zonder iets aan den juisten vorm van den hoepel te kort te doen, was op zich zelf al een kunststuk. Zoo werden de meest natuurlijke en noodzakelijke bewegingen tot de meest ingewikkelde problemen van balanceerkunst. Daarbij valt nog te overwegen, dat het vrouwelijk geslacht van toen zich eenige hulde moest ontfeggen, daar de heer zonder arm aanbieden de dame moest begeleiden. Bovendien was het bij den dans voor den partner het parool, op een afstand te blijven. Geen wonder dat deze crinolinedracht, die tot de onmogelijkste situaties aanleiding gaf, stof in overvloed opleverde voor artisten met zin voor humor. In *Charivari*, *Punch*, *Kladderadatsch* zijn in de jaren, waarin de crinoline hoogtij vierde, staaltjes van de meest vernuftige caricaturen te bewonderen. Nu eens wordt de crinoline als een afgrijselijk obstakel aangeklaagd bij gebeurtenissen van heel gezelligen aard als picknick en boschwandelingen. Dan weer zien we de geestige vindingrijkheid gedemonstreerd in het oplossen van het probleem, hoe de crinoline toch eenigen aanpassingsvorm te verschaffen. Er worden gaten in de zijanten van de crinoline gemaakt, waar eventueel de heeren in kunnen stappen, willen zij niet op een ondragelijken afstand van de geliefde volharden; of de crinoline wordt tot een zomertentje omgetooverd, waarin de eigenares als een vogel in een kooi haar weekend buiten kan doorbrengen <sup>5</sup>.

De heerenmode vertoonde zich juist in dezen tijd bijzonder stijf en somber en scheen al het behagen in weidsche praal aan de dames over te laten. De verhouding van een heer in tamelijk sober en strak tenue ten opzichte van de crinoline-dame werd dan ook op alle mogelijke wijzen uitgebuit. We denken hierbij aan het fijne caricatuurtje van Gustave Doré: een dame „in” haar koets, waar de crinoline aan alle kanten uitpuilt, reikt haar hand aan een hyperslank en in alle mogelijke en wel noodzakelijke kronkels gewrongen heer. Van Vernier bestaat er een geestige tekening, waar een coquette met geweldige rokkenpraal het heele vertrek wel lijkt te beslaan en haar „cher baron” verwelkomt, terwijl ze zich tevens afvraagt, hoe hij nog de kans heeft gezien binnen te treden. Ook de verhouding van het straattype en de voorbij balanceerende crinoline-dame werd op allerlei amusante wijzen geïllustreerd. Gavarni met zijn scherppeurzin en zijn bijzonder talent in het weergeven van de gratie der Pariennes, die hij immers in alle schakeeringen van grisettes, lorettes en actrices uitbeeldde, was wel een dergelijk geestig genre toevertrouwd <sup>6</sup>. Zoo zien we een elegante met geweldigen crinoline-pronk aan de verbijsterde blikken van een volkman voorbijtrekken en de sarcastische verklaring ontlokken: „C'est pour ces dames là qu'on élargit les rues de Paris”. Dan weer is het een straatjochie, dat met een leuken snuit een voorbij schuivend crinolinegevaarte monstert en blijkbaar een zeer geestige vergelijking getroffen heeft, die hij dan ook met zijn handen in zijn broekzakken en een breeden glimlach nog achterna roept.

Van minder goedmoedigen aard was de spot van den aestheticus Vischer, die zijn banbliksems slingerde tegen deze modedwaasheid. Als pleiter voor de schoonheid betreurde hij het, dat de stijve ronde crinoline, die hij intusschen voor een „Hühnerkorb” uitmaakte, absoluut geen rekening hield met de rithmiek van de natuurlijke lichaamslijn. Hij verwenschte den stijven klokvorm, die terrein veroverde, waar een rijke plooienvol de lichaamsbeweging zou moeten begeleiden als een poëtische voortzetting of een variatie over het thema. Daarbij veroordeelde Vischer nog de crinoline om haar arrogantie, daar zij de ruimte alleen voor zich zelf scheen op te eischen en





VI Grillige modelyn der Romantiek  
(vgl. bl. 57)



een ieder, die haar tegemoet trad, als het ware een dreigement toevoegde, maar liever op een afstand te blijven, terwijl daarbij de aanmatiging ten opzichte van den heer der schepping wel bijzonder krasse vormen aannam. Ook de gebroeders de Goncourt uitten zich zonder sympathie over de crinoline-chic der dames, die zij beschouwden als een „mauvais genre distingué”.

Waar de crinoline telkens werd aangeklaagd in satire en caricatuur wegens haar aanmatigenden omvang, zou het wel interessant zijn na te gaan, of het uiterlijk volume der dames van het Second Empire ook eenig verband hield met den omvang van haar geestelijke kracht en invloed. Er is wel eens met nadruk op gewezen, dat de wijde vrouwenbekleding in alle tijden aan te treffen viel, waar het zwakke geslacht het sterkere was, en dat het vrouwelijk geslacht nooit zoo een geweldigen invloed op de mannelijke psyche uitgeoefend heeft als ten tijde van hoepelrok en crinoline<sup>7</sup>. Of het vrouwelijk prestige omstreeks het Tweede Keizerrijk beantwoordend aan haar grootscheepsch uiterlijk, in gelijke mate van kracht was als in den panietijd der 18e eeuw, toen de intrigeerende maitressenwereld een eerste viool speelde, valt wel te betwijfelen. Maar met den invloed aan het hof van Versailles, dien een madame de Pompadour wist uit te oefenen, valt toch het optreden van verschillende „mondaines” te vergelijken, die zich in de hoogste kringen heel wat konden permitteeren.

Dat de dames van het Second Empire met haar omvangrijken tooi aanspraak maakten op zeer veel geduld en toewijding der artisten, blijkt wel uit de schilderstukken van dien tijd. Het waren niet alleen de dames uit de vorstelijke kringen, zooals Winterhalter voor zijn rekening nam. Vergelijken we slechts de damesfiguren van Stevens, waaronder vooral de in haar lectuur verdiepte schoone, als het ware in een wolk van doorzichtige strooken gehuld. Het waren de portretschilders, die meer of minder in den ban der vrouwelijke charme, van de dames tijdens het II Empire een beeld vol zwierige gratie hebben nagelaten. Monet wist zelfs in de vrije natuur zijn crinolinedames van elken zweem van lachwekkende vertooning vrij te pleiten, waar in den tuin de drie hellichte gratiën het

ruime gewaad van drie verschillende zijden demonstreeren en verder in de picknick-schildering, waar de crinoline alle caricaturisten ten spijt, in ongekende bevalligheid prijkt.

Van een stijleenheid kon tijdens het II Empire, dat een vaste kern en evenwicht miste, geen sprake meer zijn. De stijlrichting, die zich in volkomen aanpassing bij den pracht-lievenden tijdgeest aansloot, richtte zich in het historiseerend kader der 19e eeuw naar alles, wat het verleden aan praal en indrukwekkendheid opleverde. Het I Empire, waarnaar toch eigenlijk het II Empire werd gemodelleerd, leverde nu eenmaal niet de weelderige vormen op, die de statiezucht nog kon bevredigen. Liever richtte men zich naar de laat-Barok en de Lodewijk-stijlen, die dan ook in verschillende interieurs werden nagebootst. In een roman van Zola, die in dezen tijd speelt, treffen we de beschrijving aan van een Louis XVI-interieur<sup>8</sup>. Bij de beschrijving van de verschillende appartementen van Lidewyde worden we ook een vertrek binnengeleid, dat het boudoir eener Fransche hofdame uit den tijd van Louis XV gelijkt. Madame Carette, hofdame van keizerin Eugénie, spreekt over de verwarring in den stijl van die dagen; en vooral op modeterrein zijn staaltjes van een zeer luchtig en uiterst elastisch combinatievermogen aan te treffen. Een vermenging van Grieksche motieven met panier uit den tijd van Louis XVI was niet eens bijzonder voor deze karakterloos eclectische periode. Daarbij werd het een rage om Schotsche motieven, Garibaldi-blousen, Algerijnsche bournouzen samen te rijmen met de uitzonderlijkste crinoline-modellen. Ook in „Au bonheur des dames” is daar sprake van. Mouret, de geniale directeur van het Parijsche modehuis, waarnaar de roman getiteld is, wilde Denise, de heldin van het verhaal, raadplegen over het lanceeren van een nieuw costuum: un mélange d'écoisais et de zouave”.

Aan het oogenschijnlijk indrukwekkende, maar innerlijk zeer wankel II Empire wordt meestal een licht frivole geest toegekend, waarvan ook het toenmalig muziekgenot zou kunnen getuigen. Het publiek sympathiseerde toen blijkbaar het meest met een luchtigen galop. Ook de cotillon was favoriet. Deze dans placht men om drie uur in te zetten en daarvoor reden

de verwoede liefhebbers gaarne midden in den nacht uit. Zelfs in de landelijke omgeving van de tragische madame Bovary was dit gebruik doorgedrongen. Op het bal, dat Emma Bovary meemaakte, werd na de quadrilles precies om drie uur de cotillon aangevangen <sup>9</sup>.

De sfeer van het II Empire werd in de verschijning van de modieuze vrouw van die dagen wel het best vertolkt. De weidsche crinoline met alle overdadige versiering en kostbare accessoires was het symbool van de zucht naar uitbundige weelde en het mateloos-luxeuse in deze periode. De Parijsche modewereld zwaaide overmoedig den scepter in den glans van het keizerlijk hof. Meer dan ooit tevoren beteekende Parijs het uitgangspunt van alle elegantie en weelderige praal. De crinoline-mode bleek over heel Europa ingang te hebben gevonden. In „Schuld en Boete” beschrijft Dostojewski een hel blauw crinoline-gewaad, dat zich als een luchtballon om de stoel uitspande en bijna de halve kamer in beslag nam <sup>10</sup>. Over de Parijsche mode en de Nederlandsche vrouw heeft Busken Huet aldus geoordeeld:

„Parijs is de stad, waar het toilet van alle toonbare vrouwen der beide halfonden vastgesteld wordt. Onze meest orthodox-gereformeerde dames zouden niet op de openbare straat durven verschijnen, indien hare hoeden of japonnen niet zweemden naar de Parijsche modeplaatjes van den vorigen dag. Het is inderdaad merkwaardig, dat eene hollandsche vrouw van den eersten rang, indien zij voor een keer er regt achtbaar en fashionable wenscht uit te zien, dat doel het best bereiken kan, door zich te kleeden gelijk twee seizoenen geleden de bloem der Parijsche courtisanes zich uitdoste” <sup>11</sup>.

Slechts een standvastig karakter als Majoor Frans bleek een zekere onafhankelijkheid ten opzichte van de modewetten te kunnen handhaven. Zelfs trotseerde zij den spotlust van een troepje Utrechtsche studenten door haar onmodieuze verschijning zonder crinoline. Maar het deerde haar betrekkelijk weinig in haar zelfverzekerdheid, omdat ze nooit iets navolgde wat ze belachelijk vond en niet verkoos zich door een „cage” te laten omsluiten. In haar avondtoilet wist Majoor Frans het nog zonder crinoline te stellen.

„Bij al de elegance van haar avondtoilet, dat uit rose gaze de chambery bestond, met schitterende zilverlovertjes bezaaid, was haar

kleed maar even om den hals vierkant uitgesneden en nog door eene witte blonde pelerine gedekt... een tweede rok van dezelfde, luchtige schitterende stof hing in losse plooien als een peplum over den eersten en gaf wat gevuldheid aan het sleepende gewaad, dat niet door een crinoline werd opgehouden" <sup>12</sup>.

En hiermee gaf deze Hollandsche blijk niet alleen van haar vrijgevochtenheid, maar ook van haar aesthetisch gevoel, daar zij het vrije in losse plooien neerhangend kleed verkoos voor den stijven hoepel, die, behalve wanneer ermee geposeerd werd, voor elk harmonisch gevoel een onding beteekende.



VII - Crinoline's tijdens het Tweede  
Empire (vgl. bl. 65)





## HOOFDSTUK VI

### MODERN

Kon men in de klassicistische en de romantische periode van een bepaalde stijlrichting spreken, die domineerde in leven en kunst, al bleven dan verschillende onderstromingen in den tijdgeest doorgaan, tijdens het Tweede Keizerrijk was al geen sprake meer van een overheerschenden stijl; en na 1870 kwamen allerlei nieuwe richtingen op, die aan den geestelijken horizon als bundels zoeklichten opstraalden en soms elkaar kruisten.

Het Empire, de Romantiek en het Ite Keizerrijk hadden zich van de aanwezige werkelijkheid afgekeerd, droomden en fantaseerden liever van een stralend verleden, dat zij ook tot in zekere details wisten te reconstrueeren.

Nu, na de ineenstorting van het uiterlijk zoo glansrijke II Empire, was de tijd gekomen, waarin zich het Realisme deed gelden en het geïdealiseerde plaats moest maken voor een meer nuchteren werkelijkheidszin. Eindelijk verwaardigde de kunst zich een stijl te gaan zoeken, die harmonieerde met de reële tijdssfeer. Courbet leidde het Realisme in de schilderkunst, Zola paste het Naturalisme toe als romanschrijver; tegenover de adoratie van de uitverkorenen ging nu de massamensch in het kader der opkomende sociale beweging ook de artistieke belangstelling vinden.

In deze sfeer van geestelijke vernieuwing paste nu geen damesfiguurtje meer, dat zich als een parade-pop in een belachelijk omvangrijken tooi belemmerd zag. Maar had het heerencostuum sedert de omwenteling der Fransche revolutie weten te volharden in het versmiden van allen overdadigen tooi, het damescostuum had als zeer decoratief onderdeel in de historiseerende stijlen meegeleefd en moest, nu de reële strooming ook volop in de kunst ontwaakt was, tot meer rationalistische begrippen gedwongen worden. Heel langzaam ging nu het ontwikkelingsproces van de crinoline naar een natuurlijker slanke lijn inzetten, waarbij de tournure als overgangsfase fungeerde. Deze tournure, die aanleiding gaf tot zeer gecompliceerde en potsierlijke staaltjes van drapeeringskunst (volgens een kenner „die dekorativen Reste des gesellschaft-

lichen Salons")<sup>1</sup>, was in niet mindere mate dan de crinoline een dankbaar object voor de caricatuur, waarbij weer veel artisten hun talent konden uitvieren.

Het silhouet der modieuze dames had inderdaad door deze decoratieve resten weinig gewonnen aan harmonische lijn en vooral die gevallen, waar nog een opvallend weidsche sleep was aangehecht, werden door geestige teekenaars aangeklaagd als aanmatigende hindernis in het verkeerswezen en geenszins onschuldige misleiding voor argelooze heeren. Ook het vernuftige, vindingrijke element bleef niet achterwege in de caricatuur, waar we b.v. een kamenier in de tournure van haar madame verschillende vakjes zien maken voor de talrijke minnebrieven, die daar wel vast een veilige verblijfplaats moesten hebben\*. Bij het „beeldend” verzet in artistieke kringen sloot zich in de literatuur het venijnig sarcasme van een Multatuli aan, die geweldig van leer trekt tegen „dat afschuwelijk ophoogen van den benedenrug”:

„Meent ge dames, dat die mode uit Parijs komt? Dit hebt ge mis. Ze is van Zuid-Afrikaanschen oorsprong en een welgelukte poging om de wanstaltigheid van de Hottentotsche vrouwen na te bootsen, die afzichtelijk zijn uit overmaat van vormen, formosissimae! En de artist! Meent ge hem te behagen, dames, met den vlerk dien ge verlaagd hebt tot een windkussen om op te zitten? Welk heil verwacht ge dan van 't zadeltje, dat elken voorbijganger schijnt toe te roepen: stijg op!”<sup>2</sup>.

Dat de tournure in het gezelschapsleven vaak tot allerlei situaties aanleiding gaf, hoeft men niet uitsluitend uit de caricatuur van dien tijd te achterhalen. In den roman van Tolstoj „Anna Karenina” kunnen we voor de toiletten van omstreeks dezen tijd de meest uitvoerige beschrijvingen vinden; de Parijsche mode scheen in Rusland tot in het overdrevene te worden nagevolgd<sup>3</sup>. Er is nu sprake van een zeer opvallende en geforceerde vrouw, die zich volgens de gewaagde chic van de toenmalige hoogstmodernen zóó strak in haar toilet had geperst, dat bij elke beweging zich duidelijk de vormen van knie en bovenbeen afteekenden. Alle ruimte was naar achteren

\* Er bestaat ook een geestige caricatuur van David Bles en zijn dochter, die een vervaarlijke queue vertoont, door Victor de Stuers.

opgehoopt, zoodat men wel de vraag moest stellen, waar eigenlijk van achteren in dezen wiegelenden berg het in werkelijkheid tamelijk kleine, maar goedgebouwde lichaam ophield <sup>4</sup>. Deze persoon had tusschen de gesprekken door, waarbij ze zich wel in het middelpunt der belangstelling wist te plaatsen, voortdurend de zorg om haar tournure-gevaarte, dat plotseling naar één kant ging overhellen, weer in orde te brengen. Een gedeelte van de natuurlijke plastiek der voorzijde bleek wel te mogen worden vrijgegeven als compensatie voor de overdadige omhulling en drapeering van de achterzijde; maar dat was toch niet voldoende borgstelling tegen den hoon en de vermaningen van aestheten en zedepredikers. Vischer roerde zich direct weer tegen deze „gewölbte Plastik”, zooals hij het uitdrukte. Hij betreurde het, dat er na de crinoline, die hij uit alle macht verfoeide en beschouwde als het symbool van de opgeblazen leugen van het Fransche Tweede Keizerrijk, geen edeler lijn en vorm in de damesmode werd aanvaard. Léon Gautier hief ook een jeremiade aan, waar hij het ontbreken van de edele en zedige sjaal betreurt, die immers het overdreven plastische veilig in haar plooiën had kunnen omhullen:

„Au lieu de ce manteau grec et romain dont les grands artistes estimaient tant la grâce pudique et les plis gracieux, nous avons les excès de la plasticité la plus scandaleuse. Une femme, il y a vingt ans, aurait été suivie et huée, si elle avait osé se montrer avec quelque-une de ces robes étranges qui la livrent au regard de tous les passants. Le châle que nos mères, durant tant d'années, savaient porter avec une dignité si pudique, le châle ce noble vêtement et si distingué a presque complètement disparu...” <sup>5</sup>.

Dat intusschen de luxe in het damestoilet sinds het Tweede Keizerrijk had afgedaan, daarvan valt ook nog niet veel te merken. Het is weer in „Anna Karenina”, dat we de uitvoerigste beschrijvingen aantreffen van kostbare gelegenheids-costumes. Op den balavond, die voor Kitty, de onbewuste mededingster van Anna Karenina, zoo verdrietig zal afloopen, verschijnt ze hoopvol en stralend in een tule kleed met rosetten en kant en een hooge bebloemde frisure. Een groep dames, die nog engagementen voor den dans afwachten, worden aangeduid met „in tule, kant en bloemen gehulde schare” <sup>6</sup>, terwijl

de maître de bal met zijn beproefde vaardigheid toch de noodige pardons moet uitroepen om, zonder aan een kantje te blijven hangen, door de zee van kantwerk, tule en linten heen te laveeren.

Het tournure-kleed kwam in de balzaal altijd nog het beste tot zijn recht, waarvan ook Renoir's „La danse à la ville” getuigt. We zien hier een schoone in baltoilet; ze danst met den rug naar ons toe, zoodat we volop kunnen genieten van haar tournure, die in sierlijk gegolfde drapeeringen in een sleep overgaat. In haar lichte gratie, geleund tegen haar partner, laat zij niets vermoeden van eenigen hinder bij haar uiterst ingewikkeld en kunstig gedrapeerde tournure-elegantie.

Het is interessant om in de modetijdschriften van de latere tachtiger jaren het langzaam slinken van de tournure na te gaan. Men kan van maand tot maand ongeveer in de kroniek „Courrier des modes” van het Journal des dames et des demoiselles, dat ook verschillende gekleurde modeplaten van Jules David bevat, op de hoogte gesteld worden van het telkens verminderen in omvang der tournure. Zoo is te lezen in Courrier des modes 1 numéro de mars 1887: „La tournure se fait plus discrète, mais n'abdique pas”. Er wordt bij vermeld, dat het stijve, ongemakkelijke paardeharen kussen vervangen wordt door een kleiner en soepeler satijnen kussen, gevuld met dons. In het eerste nummer van September 1887 wordt vermeld: „Une autre chose à noter c'est la diminution très sensible de la tournure... elle doit rester à l'état de soutien discret sous la jupe de la robe.” Het tweede nummer van de volgende maand deelt een verder gevorderd stadium mee: „Plus de tournure apparente.” In dit orgaan worden we zoo nu en dan in verschillende rubrieken er aan herinnerd, dat er veel luxe vertoond werd en het schijnt dat er weer graag aanknooping gezocht werd, al was het dan op bescheiden schaal, met den stijl Louis XV. De gracieuse pavane, waarbij zooveel bevalligheid kon worden vertoond, ging weer opgang maken in de society-kringen. In de modekronieken worden we ook telkens naar dezen stijl verwezen. Er wordt melding gemaakt van het coiffure Louis XV met catogan; zelfs corsetten en tournurekussentjes worden betiteld met „style Louis XV”. Er is geen



VIII De rindoline in de caricatuur  
(vgl. bl. 67)



sprake van een over de heele lijn doorgevoerden imitatie-stijl, maar er zijn toch veel 18e eeuwse reminiscenties in de modelijn van die dagen waar te nemen. Vooreerst de enge getailleerde lijven, de opgedofte rokken, vooral bij avondtoiletten vaak over rijke kanten onderrokken gedrapeerd. Dan herinneren de opgekuifde kapsels en de hooge spitse kapothoedjes sterk aan de fontange. Zelfs stoffen werden gelanceerd met dessins „genre Louis XV”, waar buitenpartijen vertoond werden met dames en heeren in de Watteau-sfeer.

Omstreeks 1890, als de tournure onherroepelijk heeft afgedaan, verkeert de damesmode in een wonderlijk rustig stadium; de modelijn is evenwichtig en harmonisch, elk opdringend decor is vermeden en ook in de kleurcombinatie wacht men zich wel voor de minste overdrijving. De rok, die recht valt en elke drapeering of sleependen aanhang heeft afgezworen, is niet langer meer in het verkeer een ergerlijke hindernis. Het paradeleven buitenshuis is langzaam gaan toenemen en het persoonlijk bewustzijn der moderne vrouw begint nu, met meer begrip voor rationalisme, zich in het groote stadsleven te ontwikkelen. Immers de reformgedachte, die vanuit Amerika en Engeland werd gehoord, moest nu wel langzaam aan in de ijdele modewereld weerklink gaan vinden. Op de tentoonstelling, die de Rational Dress Association in 1885 te Londen had gearrangeerd, waren kleedingstukken vertoond, die het meeste gerief garandeerden. Als we nu in de Illustration van Juli 1885 een gravure van Rousseau „Sur les galets” beschouwen, dan blijken de dames nog geenszins van plan voor de strandgenoegens iets van haar opgedirkte chic prijs te willen geven. De dames wandelen rustig en statig als pauwen rond met drukke strookrokken en queue-drapeeringen, terwijl de enkeling, die het waagt zich neer te vlijen of te gaan zitten, de onmogelijkste kronkelhouding aan moet nemen om den tournure-pronk intact te houden.

De mode van omstreeks 1890 in haar stijlvollen eenvoud kunnen we dan voor een deel beschouwen als het eerste symptoom van zakelijkheidsbegrip in de modieuze wereld, maar de reactie op het overladene der voorafgaande modes is ook een belangrijke factor. Het is een genot de modeplaten of liever

nog de portretten van de jaren om 1890 te beschouwen, waar men het damescostuum tot een volkomen rustig niveau ziet komen (zie plaat X); alle rommelige fantasie heeft afgedaan en een sober, natuurlijk-elegante lijn domineert. Maar een rust-stadium van stijlvollen eenvoud kan in de grillige modewereld niet lang bestaan. Na deze episode begint zich de fantasie met de zucht naar het excessieve weer te doen gelden. Allereerst wordt de mouw met toenemende pretentie opgedoft, zoodat het hiermee de richting uitgaat van de manche à gigot uit den romantischen tijd.

In de „Gil Blas illustré” van 1892 zien we al mouwen tot een respectabelen omvang gezwollen. In de modebladen kan men nu constateeren, hoe weer de piquante, grillige lijnen der romantische mode werden nagestreefd. In „Mode artistique” van September 1895 is een costuum ontworpen, dat met enorme pofmouwen, enge taille, wijd uitschietenden rok, kanten driehoekplastron en een Spaansche kraag-imitatie een barok-romantische illusie wekt.

Van Caran d'Ache bestaat er omstreeks dezen tijd een geestig modekrabbeltje, waarop de dames met complete „manches à gigot” zijn getooid, terwijl van de arrogante hoofdfiguur pofmouwen met de, in de romantiek zoo geliefde spleten-decoratie te bewonderen zijn.

De caricatuur, die tijdens de korte periode van harmonieuze rust in de modelijn geen geschikte aanleiding meer had kunnen vinden, ontdekt nu in de enorme pofmouw weer een gunstig en dankbaar aanvaard terrein. Nergens geestiger dan in een illustratie van „Pasquino” 1892 wordt de slank-sobere modelijn, voor de caricatuur zoo onvruchtbaar, als overgangsfase van tournure naar pofmouw gedemonstreerd. Omstreeks het einde der 19e eeuw is de pof- en ballonmouwwoede ook weer uitgeraasd en onthoudt de mode zich van alle excessieve opdoffing en drapeering. De slanke lijn weet weer door te dringen, maar moet aan den benedenrok nog een concessie doen, waar we deze na goed volhouden van de sobere lijn plotseling als een bloemblad zien uitkelken.

In de laatste decennia van de 19e eeuw gaat de mode rusteloos zoeken en fantaseeren, terwijl de echo's uit het verleden



steeds zwakker doorklinken. De kunst is nu immers ook in groote lijnen bezig zich van de traditie der nagebootste stijlen te bevrijden. Vooral de kunstnijverheid ging met overtuiging en welbewust nieuwe banen inslaan, waarbij met name Morris een groote stuwende kracht bleek. Met Ruskin had Morris deze drie beginselen van vernieuwing opgesteld: eenvoud, waarheid, echtheid; en dit drievoudig ideaal beteekende allereerst een veldtocht tegen allen imitatie-stijl, die tijdens het Tweede Keizerrijk op een wilde anarchie was uitgelopen. Als leerling van Ruskin en volgeling der Praerafaelieten bouwde Morris hierbij voort op de eenvoudige vormen der vroege Gothiek, die hij reeds als 24-jarige in zijn „Defence of Guenevere” als richtlijnen voor een vernieuwing had aangewezen en die hij ook in de architectuur van het roode huis in Upton toepaste. Morris was als veelzijdig artist: bouwmeester, schilder, teekenaar, lettersnijder, boekverluchter, hout- en stempelsnijder, ontwerper van behang, zijden en katoenen stoffen, dichter, prozaschrijver en redenaar wel uiterst geschikt om een nieuwen geest in het heele kunstleven vaardig te doen worden<sup>7</sup>. Het was ook vooral onder zijn stimuleerenden invloed, dat de firma Liberty in Londen soepele costumes ging ontwerpen in sobere harmonieuze lijn, zooals we op de schilderijen aantreffen van de Italiaansche meesters der vroeg-Renaissance. De talrijke vrouwenfiguren van Rossetti, een vriend en bondgenoot van Morris, vertoonden ook deze ruim omhullende, stijlvolle en met de natuurlijke lichaamslijn harmonieerende gewaden. En ook daar, waar Miss Siddal en Miss Burden, de latere vrouw van Morris, niet hoefden te poseeren voor een fantastische of historische vrouwefiguur, schilderde Rossetti haar bij voorkeur in dit ruimgedrapeerde en sierlijke renaissance-kleed. De Liberty-kleeding, die de ideale dracht der Rossetti-figuren aan de praktijk poogde aan te passen, heet vooral in artistieke en intellectueele kringen opgang te hebben gemaakt. Het kunsttijdschrift „Studio” droeg er niet weinig toe bij om de nieuwe inzichten op kunstgebied in ruimeren kring ingang te doen vinden.

Onder de verschillende artisten op het continent, die zich direct voorstanders verklaarden voor de nieuwe ideeën en deze

allereerst in de kunstnijverheid gingen toepassen, waren er ook enkelen als Henry van de Velde en Mohrbutter, die zich een vernieuwing in den zelfden geest der bekleedingskunst ter harte namen. Alfred Mohrbutter huldigde de stelling, dat het kleed der vrouw gelijk moest zijn aan een meubelstuk, dat het een decoratief idee te verwezenlijken had; en hij meende, dat deze ontdekking de kleeding met één slag tot kunstwerk zou verheffen. Beide artisten hadden in hun plan een zekere uniformering van de dameskleeding verwerkt, althans voor officieele gelegenheden, waarbij ze zich aansloten bij vroegere pogingen in de Duitsche modewereld. Immers na de ineenslorting van het Tweede Keizerrijk en de overwinning van Duitschland werd een „Festkleid Deutscher Jungfrauen” gecreëerd naar het voorbeeld van de oude Neurenbergsche Gretchenkleider, zooals ook tijdens de vrijheidsoorlogen het „Deutsche Feyerkleid”, waarover Ernst Moritz Arndt zoo enthousiast was. Van de Velde achtte het voor de vrouw het meest geschikt, dat ze bij plechtigheden een voorgeschreven toilet zou dragen, evenals de man. Mohrbutter stelde op zijn beurt het plan voor, dat alle dames, die in koor moesten optreden, een zelfde kleur zouden kiezen, vooral waar het gold de uitvoering van de groote meesterwerken der muziek; en dit laatste voorstel schijnt ook wel ingang te hebben gevonden. Maar wat uniformering der kleeding betreft, weet iedereen wel, die eenigszins op de hoogte is der vrouwelijke psyche, dat dit slechts in enkele gevallen mogelijk zou zijn, maar zeker niet bij die gelegenheden, waar juist de stille veldslagen der vrouwelijke wedijver plegen geleverd te worden.

Henry van de Velde kwam in 1902 met een heel programma voor den dag, dat in groote lijnen hierop neerkwam: binnenshuis kan de vrouw in haar kleeding een groote individueele vrijheid aan den dag leggen, maar op straat moet zij zich meer aan algemeen geldende voorschriften houden, terwijl voor plechtige gelegenheden haar vrijheid volkomen dient beknot te worden door een soort gelegenheidstenuë, dat evenals voor den man aan vaste normen onderworpen zal zijn. Voorzoover deze gelegenheden werkelijk plechtig waren, zoodat alle vrouwelijke listen en lagen als profanatie uitgesloten konden worden

geacht, zou er van het laatste programmapunt iets te verwachten zijn! Maar er kunnen van artistiek-individuele zijde nòg zooveel voorschriften uitgevaardigd worden, een feit is dat het initiatief der kunstenaars in modeaangelegenheden meestal slechts beperkt blijft tot het ornament. Inderdaad bleken van de Velde en Mohrbutter in hun ontwerpen zich niet ver van de geldende modelijn verwijderd te hebben, evenmin als vroeger professor Stöber, die in Weenen prachtige modeteekeningen vervaardigde, en de portretschilder Lenbach, die tot verrukking der society in München voor haar kleeding adviseerde. Waar kunstenaars voor de mode werken, moeten zij in honderd gevallen de mode volgen om slechts in een enkel geval een eigen ontwerp te kunnen handhaven<sup>8</sup>. De voorstanders der nieuwe kunstrichting bleven dan ook, ondanks hun zelfstandig inzicht in de bekleedingskunst, maar al te zeer gevangen in den ban der eenmaal aanvaarde modelijn. Van de Velde en Mohrbutter behandelden het costuum juist als een tapijt, dat zij met vlakke patronen bedekten; en in deze richting zijn hen de meeste anderen gevolgd. Beschouwen we de ontwerpen van Mohrbutter voor een „Konzertkleid” en een „Gesellschaftskleid”, dan valt direct op, dat de modelijn van toen, tamelijk sober en strak met het kelkvormig uitloopen van den rok, volkomen bleef gehandhaafd; slechts de versiering van rechte, golvende en spiralende lijnen wijst op een artistieke vinding.

Als dan in Parijs omstreeks 1911 zich een Liga van schilders en beeldhouwers in de modeaangelegenheid wenscht te doen gelden, zonder de costuumgeschiedenis te volgen, maar slechts naar eigen grillige fantasie ontwerpend, blijkt een dergelijke vermetele opzet al spoedig een fiasco.

De verhouding van de mode nu tegen den achtergrond van de rusteloos wisselende stroomingen in de kunst, waarvan de bewustwording tot een nieuwen stijl de hoofdfactor was, valt slechts in groote lijnen te benaderen.

Wat het Impressionisme betreft, kunnen we inderdaad met de mode van het Fin-de-siècle eenig verband ontdekken. In de Fin-de-siècle stemming met haar afgekeerdheid van het wezenlijke leven en haar jacht naar het vluchtig verfijnde smaken

van indrukken werd het Impressionisme in het levensgevoel van die dagen vertolkt <sup>9</sup>. Het Impressionisme, dat alle verschijnselen in trillende lichtvlekken oploste, zocht bij voorkeur lichte kleuren voor de damestoiletten, zooals in de schilderijen van Renoir en Toulouse-Lautrec valt waar te nemen, evenals in de „symphony in white” van Whistler. Wat voor de impressionistische schilderkunst gold, n.l. vervaging van den omtrek der dingen, vinden we in de Fin-de-siècle luxe met haar kanten, struisveeren, plooïssels en ruches, die de vaste omlijning volkomen te niet doen. In de sfeer van vluchtige indrukken wordt ons een vrouw beschreven door Oscar Wilde: „She was a curious woman, whose dresses always looked as if they had been designed in a rage and put on in a tempest” <sup>10</sup>.

Louis Couperus weet ons zijn damesfiguren te beschrijven met een bijzondere voorkeur voor den vagen glans harer toiletten en vervloeiende lichteffecten van satijn, pailletten en edelstenen. Eline Vere beschrijft hij in haar sierlijk toilet

„waarbij zich lichte kleuren met sierlijke vormen harmonieerden tusschen het emailachtige tintelen van satijn en het in warme schakeeringen wisselen van peluche, omwolkte door een apotheose van tulle en gaas, mousseline en kant. De lichte druppel, trillende onder de facetten van den brillant aan haar ringvinger, wekte met de verwelkende geur van een sachet eene aangename gewaarwording van fijne weelde, iets zeer vrouwelijks en weeks in haar op” <sup>11</sup>.

Het rouwgewaad van Cecile, waarmee zij op een avond verschijnt, wordt toch nog als een transparant lichtende weelde beschreven:

„Fijne zwarte tulle, die sleepte geheel en al bezaaid met kleine zwarte pailletten als loovertjes van git... in haar ooren een paar diamanten, die waren als druppelen dauw. Er was eene trilling in hare dunne suède vingers, die den waaier bewogen: eene zwarte tulle transparantie, waarop dezelfde loovertjes van git glinsterden als met een spel van glansjes zwart” <sup>12</sup>.

Het Impressionisme liet voortdurend de zintuiglijke indrukken op elkaar inwerken. Schilderstukken worden als symfonieën in kleuren aangeduid, de muziek laat schilderachtige effecten bewonderen, in de romankunst worden steeds maar kleuren voorgetooverd met de suggestie van vagen geur. In

deze sfeer bleek ook de haute couture in staat een synaesthetisch kunstwerk te scheppen. Zoo werd in Parijs een gelegenheidstoilet ten toon gesteld met een aanduiding in den stijl van Debussy's composities „rivage en printemps”. Het water werd voorgesteld door talrijke à jour bewerkingen aan den zoom, terwijl van hieruit rietstengels en andere waterplanten tot kniehoogte reikten.

In den stijl der „zakelijkheid” is nu, juist in tegenstelling tot het Impressionisme, de strakke, gesloten omlijning geldend in architectuur en schilderkunst, wat we nu ook in de mode gaan constateeren, als inderdaad de rationalistische begrippen op dit terrein beginnen door te dringen.

Massief, strakomlijnd, koel-zakelijk, waarbij alle fantastische ornamentiek van de hand gewezen wordt, vertoont de architectuur van Berlage, de meubelkunst van Henry van de Velde, waar hoogstens een lineaire decoratie gedoogd wordt, maar allereerst het utiliteitsbegrip koel en sober is overwogen. Deze zelfde richtlijnen zullen voor de mode gaan gelden, maar niet uit zuiver artistiek oogpunt, want meer was er noodig om de damesmode van een streng-zakelijker vorm en lijn te overtuigen. Het zijn verschillende bewegingen, die baan breken en leiden tot de reform-beweging in de mode, volkomen passend in het kader der nieuwe zakelijkheid.

Allereerst was het de emancipatie-gedachte der vrouw, die tot een omwenteling noopte en strijdbare bewegingen als die der suffragette's opleverde.

Op internationale congressen werd deze idee geproclameerd, waarbij vooral de vrijgevochten Amerikaansche geest als pionier optrad. De moderne vrouw, die zich een zelfstandig bestaan wilde veroveren en naast den man haar eigen weg wilde vinden in de maatschappij, moest nu eenmaal ook in haar uiterlijk getuigen van haar vasten wil en een werkdracht evenals de man aanvaarden, waarbij met alle ingewikkelde en hinderlijke opsiering in de kleding voorgoed zou worden afgerekend.

Dan was er een beweging gaande, die op hygiënisch gebied noodzakelijke verbeteringen wilde brengen (denken we aan Jäger en Kneipp) en op haar beurt bijdroeg tot afschaffing van

alle gezondheid ondermijnende dwangbuizen der modegrillen.

Verder was er een kleine partij, die zich toch dapper deed gelden, van natuurmensen als de Tolstojanen. Als echte geesteskinderen van Rousseau wilden zij den mensch naar de natuur terugbrengen en toonden een waar afgrijzen voor het knellende decorum van naar ziel en lichaam ingepende cultuurmensen. Eenvoud en natuurlijkheid in kleeding achtten zij als den eersten stap naar de verwerkelijking van hun ethisch ideaal.

Ten slotte was het de sport, die vanuit Engeland veel opgang ging maken en vanzelfsprekend een gemakkelijke en soepele dracht vereischte. Het idee „sportief” kwam zoo hoog in aanzien, dat het zelfs voor een uiterst simpele kleeding het predicaat van goeden toon kon verwerven.

Zoo werd de damesmode door een veelvoudig complex van dwingende machten genoopt tot aanpassing in het kader van den tijdgeest, die met toenemende intensiteit van de reële werkelijkheid werd overtuigd en zich door geen illusie meer liet verleiden. In dit nieuwe stadium van werkelijkheidsbeleving en practischen zin bleven artistieke invloeden geenszins uitgesloten. En terecht konden de artisten naar voren komen in de reformbeweging, daar zij immers al lang te voren, meer door aesthetische dan practische overwegingen geleid, een meer natuurlijke en soepele lijn in de mode hadden willen doorvoeren. Tijdens allen woeligen sensatielust in de modicuse hyper-elegante kringen was er immers een rustige strooming gaande gebleven in artistieke milieu's, waarvan niet uitsluitend portretten uit praerafaelitische kringen konden getuigen.

De zeer rationalistische opvatting ten opzichte van de ornamentiek, die in den nieuwen bouwstijl en binnenarchitectuur gold, vindt nu ook op modeterrein toepassing: elk ornamentje moet door practische overwegingen verantwoord zijn. Ook het décor van de „style nouveau” of Jugendstil, die het terrein der kunstnijverheid beheerschte, vond ingang bij de reformjaponnen, sieraden, haarkammen, waaiers etc. Voor het gelegenheidscostuum wist Mohrbutter een oplossing te vinden in een gestyleerde decoratie, die aan de strakke omlijning van het geheel geen afbreuk deed.



IX Gedrapeerde tournure costumes  
(vgl. bl. 73)





Walter Crane, die in zijn illustraties van boeken en ander decoratief werk de principes van Ruskin en de Praerafaelieten met veel talent toepaste, kon zich verdienstelijk maken als volgeling van Morris in het kader der reformbeweging, want hij leverde bijdragen voor het tijdschrift „Healthy and artistic Dress Review”. Ook in ons land werd de kunst ingeschakeld in de reformkleeding, die onder leiding stond van madame de Vroye, dochter van een schilder en zelf ook schilderes <sup>13</sup>.

De strakke modelijn van den zakelijkheidsstijl werd in bepaalde kringen weer aanleiding tot schromelijke overdrijving. In de jaargangen van de „Fliegende Blätter” omstreeks 1900 kunnen we daar de meest grappige staaltjes over zien en lezen. Zoo komt er een dikke ton van een dame een modezaak binnen, waar zij aan een latslanke verkoopster met minimaal middel en giraffenhals om een hoogst modern costuum vraagt. Daarop krijgt ze ten antwoord, dat ze onmogelijk geholpen kan worden, daar het seizoen slechts lange halzen en smalle heupen voorschrijft.

Intusschen begint in dit kader der „zakelijkheid” het democratisch element ook in de damesmode baan te breken. Het minder gecompliceerde karakter der nieuwe modelijn maakt de confectie op grootere schaal mogelijk, die veel aan het individueele karakter afbreuk komt doen en op modeterrein de „massabeweging” vertegenwoordigt. De massaconfectie gaat de psychologie van den modernen mensch uitdrukken, die over de heele linie gelijkgeschakeld wordt in zijn uiterlijk en zijn levenssfeer, wat vooral de moderne complexbouw duidelijk bewijst. Confectie wordt wel in aesthetische kringen beschouwd als de uitdrukking van een laagtepunt in de cultuur, daar zij gepaard gaat met burgerlijke conventie. Tegelijk gaat de industrie steeds opdringender het terrein der modekunst belagen, waarbij de handel er tevens veel interesse aan heeft het internationaal karakter van het „modeartikel” zooveel mogelijk te bevorderen. Het tot het uiterste verzakelijkte heerencolbert wist zich intusschen tot de verste uithoeken der aarde baan te breken en de meest schilderachtige kleederdrachten te verdringen als internationaal „cultuurproduct”. Pierre Loti klaagde

over het stilaan verdwijnen van de schilderachtige Oostersche kleeding door het opdringen van de eentonig-saaie utiliteitsdracht van het Westen:

„C'est que les affreux complets grisâtres y remplacent de plus en plus les vestes rouges, bleues ou vertes, brodées d'or et d'argent; à pleins paquebots arrivent ici tous les reliquats invendables de nos magasins de confection... et de pauvres gens naïfs les achètent, non seulement parce qu'ils les paient moins cher que les beaux costumes traditionnels, mais aussi parce qu'ils se croient plus modernes et plus en progrès..."<sup>14</sup>.

Voor elk meer artistiek ontwikkeld gevoel moest ook wel het fantasielooze heerentennee een noodzakelijk wangedrocht zijn. Tusschen den schilder Hallward en Lord Henry in „The Picture of Dorian Gray" ontwikkelde zich het volgende gesprek:

„It is such a bore putting on one's dress-clothes, muttered Hallward, and when one has them on, they are so horrid.

Yes, answered Lord Henry dreamily, the costume of the nineteenth century is detestable. It is so somber, so depressing"<sup>15</sup>.

Voor een dandy-type was het bij een dergelijke heerenmode haast onmogelijk zich sprekend van de groote massa te onderscheiden, waar immers het pretentielooze colbertje, de nuchtere omlijsting van den modernen mensch, weinig gelegenheid bood tot scheppende verbeelding. Slechts in enkele details was het nog mogelijk eenige variaties aan te brengen. Zoo is het te begrijpen, dat das en vest door praalzieke individualisten met een ware hartstocht werden aangegrepen als hun eenigste kans om zich van de gelijkvormigheid te bevrijden. Verschillende dandy-typen uit het eind der vorige eeuw schijnen in hun garderobe een bewonderenswaardig aantal das-en-vest exemplaren te hebben bezeten. Zoo moet Edmond de Goncourt in de toiletkamer van Robert de Montesquiou een verzameling van een paar honderd dassen bewonderd hebben, die geduldig in een glazen uitstalkast het moment afwachtten, dat zij op hun beurt zouden uitverkoren worden. Dandy-artisten als Baudelaire en Oscar Wilde hielden heel wat minder gelegenheid voor fantastische experimenten in hun uiterlijk, dat toch ook eenigszins van hun schoonheidscultus moest getuigen,

dan geestverwanten uit de volop romantische periode als Byron en de Musset.

Van Deyssel en Couperus zijn onder onze literatoren de vertegenwoordigers van het artistieke dandyisme. Van Deyssel's woorden: „Ik kleed mij zoo, omdat ik uiterlijk, in de plastische, zinnelijke en het innerlijke beteekenende wereld, het ware en eigenlijke van mijn zijn wil doen uitkomen”, zijn de weerklink van Baudelaire's idee: „La toilette, l'élégance n'est qu'un symbole de la supériorité aristocratique de l'esprit”.

Waar Querido in zijn „Geschreven Portretten” van Deyssel beschrijft als een zwierig dandy, dan kan, voorzoover het zijn uiterlijk betreft, in de gegeven norm van de zakelijkheidsmode, slechts een uiterste zorg voor onberispelijke snit dit „zwierig” wettigen (vgl. het portret met bloem in het knoopsgat door Haverman). Louis Couperus geeft er zich weemoedig reken-schap van: „Ja zeker, wij moeten ons in onze veelvuldige, koortsige existenties van moderniteit netjes opsluiten, als in een doosje, in ons nauwsluitend pak van goede snit”<sup>16</sup>. En op die snit nu kwam het aan. Men weet dan ook over Couperus te vertellen: „In die dagen dan, dat hij Eline Vere schreef, was Couperus een lange, slanke donkergekleurde jonge man, onberispelijk, een weinig in de richting van het oververzorgde gekleed...”<sup>17</sup>.

Het zakelijkheidsidee in de damesmode wordt wel het best uitgedrukt, waar we met een strakke omlijning der gestalte korte rokken en een kort, vlot kapsel zien samengaan. De korte rokken op zich zelf kunnen in het utiliteitskader weer tot verschillende elementen herleid worden als sport, hygiëne, economie, terwijl tevens een soort exhibitionisme van de geëmancipeerde vrouw een factor heet te vormen. In de moderne sportkleding worden intusschen de mogelijkheden van den zakelijkheidsstijl ten top gevoerd. Trouwens waar een vlotte beweging vereischt werd, zagen we te allen tijde wel eenige concessies verleend. Zoo beeldden de Grieken alleen de jagende Artemis met kleding tot de knieën af: de amazone's konden zich zelfs in tijden, waar de vrouwelijke verfijnde charme tot in het minutieuse werd nagestreefd, nog wel eenige vrijheden veroorloven. Maar de moderne sportbeweging heeft

nu een verschiet geopend van ongekende aanpassing, waar de kleeding wordt gereduceerd tot middel voor het doel, wat niet wil zeggen, dat een fleurige noot en wat vlotte elegantie absoluut uitgeschakeld worden. In den roman „Paris” van Zola heeft de vroolijke en gezonde Marie in haar enthousiasme voor de fietssport reeds „l'émancipation de la femme par la bicyclette” bepleit. Deze sport verkeerde toen nog geheel in een beginstadium, maar Marie was reeds gekleed „en culotte”, welke gemakkelijke fietsdracht zij uitbundig prijst: „Ah la culotte... dire qu'il y a des femmes qui s'entêtent à garder leur jupe pour monter à bicyclette”<sup>18</sup>.

In het kader der moderne zakelijkheid heeft de dans ook veel aan zwier en gratie ingeboet. Zooals bij de weidsche costumes met hoepelrok en sleep een statig menuet paste, in matig tempo met minzame buigingen en hoofsche gratie, moest de dans wel overeenkomstig den uiterst zakelijken verschijningsvorm van den modernen mensch tot een instinctief geschuifel als de step met zijn variaties vervlakken. Marcel Prévost beschrijft in „Les Don Juanes” de danssfeer van de na-oorlogsche jaren: een tango uitgevoerd op eenige vierkante meters door een virtuose, die het destijds begeerde knapenschoon vertoonde in een stijlloos hemd van grijze crêpe, dat armen en beenen geheel vrij liet. Wat betreft het onderling verband tusschen dans en mode, is nog te wijzen op de combinatie tango-humpelrok, die door madame Paquin zelf vol enthousiasme werd gedemonstreerd, toen zij de humpelrok-costumes, die van anderen onmogelijk eng waren, in bescherming nam tegen de bezwaren, geopperd zelfs van de zijde der hoogst mondainen.

In de uiterst eenvoudige mode der laatste decennia, waar de elementaire factor der variatie-zucht niet meer in scherpe contrasten van groot formaat zich kan doen gelden, maar zich noodgedwongen moet beperken tot geringe wijzigingen in omlijning en rok lengte, treffen we nog enkele gevallen aan van reactie op een kunstrichting. Zoo kwam Sonja Delaunay op het idee, het kubisme op de mode toe te passen. Waar het kubisme in de schilderkunst zich uitsprak met pure kleuren, in krasse plans tegenover elkaar gesteld, trachtte mevrouw



X Stijlvolle convoud als rechte  
(vgl. bl. 78)



Delaunay deze theorie van kleurige vlakken in de damesmode over te brengen. Het verband van mode en kunst wilde deze artistieke vrouw met nadruk demonstreeren in de foto, waar zij, tegen den achtergrond van het kubistisch schilderstuk „De Eiffeltoren” van haar man, in een japon met kubistisch décor staat opgesteld. Het gelukte haar bovendien tusschen den schepper van het model en den maker van het weefsel een nauwe samenwerking te verkrijgen door haar „tissu-patroon”, dat mogelijk maakte op een en dezelfde stof de coupe en het bij den vorm behorende décor te drukken <sup>19</sup>.

Van de surrealistische richting, die zich op veelzijdiger kunstgebied uitwerkte, zien we ook een glimp op het modeterrein binnengedrongen.

Zoo diende New-York door middel van de groote, aan Parijs gelieerde modemagazijnen van de vijfde Avenue „surrealistische” hoeden aan. Het contact tusschen mode en surrealistische kunst was intusschen voor de Amerikaansche dames voorbereid, doordat verschillende groote modemagazijnen een der handigste propagandisten onder de surrealisten, den Spanjaard Salvador Dali, opdracht gaven enkele etalages in te richten. Deze hoedjes, geïnspireerd op het oeuvre der avantgarde schilders, waren nu niet direct zulke buitensporigheden, gezien de uitzonderlijkheid van het doorsnee modern hoedje en het motief, waarvan werd uitgegaan, leek ook niet zoo moeilijk te achterhalen als een bloempot of toetsenbord van een piano tot hoedrand verwerkt.

Ondanks het overwicht van den practischen factor in de hedendaagsche mode, is er voor een artistieken invloed toch altijd nog gelegenheid, met name in de haute couture, tot zijn recht te komen in vorm en decor. Een bewijs bij uitstek is hiervan wel geleverd op de tentoonstelling te New-York in het voorjaar van 1939 <sup>20</sup>. In de salle de la couture van het Pavillon de la France werden onder leiding van madame Lanvin bas-reliefs aangebracht, die een ideaal beeld van de vrouw weergaven. Daarbij liet de beeldhouwer zich inspireren door de modescheppers, terwijl zijn sculptuur daarna werd toevertrouwd aan het talent van couturiers om ze te laten drapeeren en te tooien.

# AANTEKENINGEN

## HOOFDSTUK I

- <sup>1</sup> Louis Couperus, *Kleeding en de man*. Uitgave van de magazijnen „Nederland“, Herfstmaand 1915.
- <sup>2</sup> Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*. Londen 1838, p. 25.
- <sup>3</sup> Oswald Erich, *Deutsche Volkstrachten*. Leipzig 1934, *passim*.
- <sup>4</sup> Pater Pointers, *Het Masker van de Wereldt afgetrocken*. Antwerpen 1676, bl. 72.
- <sup>5</sup> Brusse, *Kleeding en de man*, 1915.
- <sup>6</sup> Quicherat, *Histoire du costume en France*. Paris 1876, p. 622, 629.

## HOOFDSTUK II

- <sup>1</sup> Frithjof van Thienen, *Das Kostüm der Blütezeit Hollands*. Berlin 1930, S. 145.
- <sup>2</sup> Jan de Jong, *Architectuur bij de Nederlandsche schilders vóór de Hervorming*. Amsterdam 1934, bl. 77.
- <sup>3</sup> H. Wölfflin, *Die klassische Kunst*. München 1924, S. 229—250.
- <sup>4</sup> Norbert Stern, *Mode und Kultur*. Dresden 1915, I S. 53.
- <sup>5</sup> Jo van Ammers—Küller, *Twaalf interessante vrouwen*. Amsterdam 1933, bl. 205.
- <sup>6</sup> Hanns Floerke, *Die Moden der Italienischen Renaissance*. München 1917, S. 52.
- <sup>7</sup> Marie Schuette, *Alte Spitzen*. Berlin 1921, S. 111 f.
- <sup>8</sup> Emil Ermatinger, *Philosophie der Literaturwissenschaft*. Berlin 1930, S. 173.
- <sup>9</sup> Potgieter, *Verspreide en nagelaten werken*. Proza, Poezy, Kritische studien. Haarlem 1876 II, bl. 324—325.
- <sup>10</sup> Edmond Texier, *Tableau de Paris*. Paris 1852, p. 312.
- <sup>11</sup> Jonkv. C. de Jonge, *Een eeuw Nederlandsche mode*. Amsterdam 1941, bl. 41, 42, 181.
- <sup>12</sup> Norbert Stern, *Mode und Kultur*, I S. 71.

## HOOFDSTUK III

- <sup>1</sup> W. Kurth, *Die Mode im Wandel der Zeiten*. Berlin 1929, S. 65.
- <sup>2</sup> H. Mützel, *Kostümkunde für Sammler*. Berlin 1921, S. 77.
- <sup>3</sup> Quicherat, *Histoire du costume en France*. Paris 1876, p. 640.
- <sup>4</sup> Edmond Texier, *Tableau de Paris*, p. 320.
- <sup>5</sup> Madame de Stael, *Corinne ou l'Italie*. Paris-Garnier Frères ed. p. 109.
- <sup>6</sup> Max von Boehn, *Der Tanz*. Berlin 1925, S. 104.
- <sup>7</sup> Madame de Stael, *Corinne ou l'Italie*, p. 23, 24.
- <sup>8</sup> Carel Vosmaer, *Amazonen*. 's-Gravenhage 1881, bl. 52, 123.
- <sup>9</sup> Paul Lacroix, *Directoire, Consulat et Empire*. Paris 1885, p. 470.
- <sup>10</sup> Max von Boehn, *Bekleidungskunst und Mode*. München 1918, S. 53, 54.



- 11 Muther, Geschichte der Malerei. XIX Jahrh. München 1893, B. I., S. 168.
- 12 Théophile Gautier, Portraits contemporains. Paris 1874. p. 22, 23.
- 13 Louis Hourticq, Ingres. Paris 1928. passim.
- 14 Multatuli, Woutertje Pieterse. Uit zijn ideeën verzameld. Amsterdam 1890, bl. 132.

## HOOFDSTUK IV

- 1 Gustav Pauli, Die Kunst des Klassizismus und der Romantik. Berlin 1925, S. 7.
- 2 Les Français peints par eux-mêmes. Paris 1840. III p. 226.
- 3 Victor Hugo, Préface Orientales.
- 4 Th. Gautier, Histoire du romantisme. Paris 1874. p. 20—24.
- 5 N. Beets, Dichtwerken 1830—1873. Amsterdam 1888. Deel I, bl. 222—223.
- 6 H. de Balzac, Gavarni. La Mode, 2 Octobre 1830.
- 7 Maigron, Le romantisme et la mode. Paris 1911, p. 5—6.
- 8 Maigron, Le romantisme et la mode, p. 42.
- 9 Hildebrand, Camera Obscura. Haarlem 1880, bl. 142, 158.
- 10 H. de Balzac, La muse du département. La Comédie humaine Etudes des mœurs: Scènes de la vie de province III.
- 11 Gustave Flaubert, l'Education sentimentale. Paris 1910, p. 99—100.
- 12 Cornelis Veth, De vignetten van Tony Johannot. Maandblad voor beeldende Kunsten. 7e jaargang, bl. 332—334.
- 13 Th. Gautier, Portraits contemporains. Paris 1874. p. 333.
- 14 Hildebrand, Camera Obscura, bl. 142.
- 15 H. de Balzac, Une fille d'Eve. Scènes de la vie privée. Paris 1842, p. 53.
- 16 George Sand, Le meunier d'Augibault, ed. Calman. Lévy 1928, p. 69.
- 17 Hildebrand, Camera Obscura, bl. 152.
- 18 Van Rossem, Beau Brummell, The prince of dandy's en Casanova. Utrecht 1914, bl. 77.
- 19 Barbey d'Aurevilly, Du dandysme et de Georges Brummell. Paris 1918, p. 47.
- 20 H. de Balzac, Traité de la vie élégante. Oeuvres Complètes. Paris 1938, XXXIX, p. 177.
- 21 H. de Balzac, Splendeurs et misères des courtisanes. Oeuvres Complètes XV, p. 60.
- 22 H. de Balzac, Albert Savarus. Scènes de la vie privée. Paris 1842, p. 180.
- 23 Les Français peints par eux-mêmes, II, p. 11.
- 24 Physiologie van den Haag door een Hagenaar, te 's-Gravenhage, 1843, bl. 60.

## HOOFDSTUK V

- <sup>1</sup> H. de Balzac, *Autre étude de femme. Scènes de la vie privée.* Paris 1879, p. 145—146.
- <sup>2</sup> Edmond de Goncourt, *Chérie.* Paris 1884, p. 133, 183.
- <sup>3</sup> Dayot, *A propos de Winterhalter.* L'Art et les Artistes. Mai 1928, p. 257.
- <sup>4</sup> Busken Huet, *Lidewyde.* Amsterdam 1872, bl. 134—135.
- <sup>5</sup> Wendel, *Die Mode in der Karikatur.* Dresden 1928. passim.
- <sup>6</sup> Gavarni, *Oeuvres Choiesies.* Paris 1864. passim.
- <sup>7</sup> N. Stern, *Mode und Kultur I.* S. 136.
- <sup>8</sup> Emile Zola, *Au bonheur des dames.* Paris 1926, p. 72.
- <sup>9</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary.* 1857, p. 38.
- <sup>10</sup> Dostojewski, *Schuld en Boete II.* K. I.
- <sup>11</sup> Busken Huet, *Lidewyde.* bl. 136.
- <sup>12</sup> Mevr. Bosboom—Toussaint, *Majoer Frans.* D. Bolle. Rotterdam, bl. 165.

## HOOFDSTUK VI

- <sup>1</sup> W. Kurth, *Die Mode im Wandel der Zeiten.* S. 75.
- <sup>2</sup> Multatuli, *Millioenenstudien.* Tweede druk 1878, bl. 346, 348—349.
- <sup>3</sup> Emile Haumant, *La culture française en Russie.* 1913, p. 351.
- <sup>4</sup> Tolstoj, *Anna Karenina III.* 18.
- <sup>5</sup> Léon Gautier, *Lettres d'un catholique. II Série* 1879, p. 261—262.
- <sup>6</sup> Tolstoj, *Anna Karenina I.* 22.
- <sup>7</sup> Meier—Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst.* Stuttgart 1904. B. II Morris und sein Kreis.
- <sup>8</sup> N. Stern, *Mode und Kultur I.* S. 67.
- <sup>9</sup> Christiansen, *Het aspect van onzen tijd (bewerkt door van Kasteel).* Arnhem 1930, bl. 24.
- <sup>10</sup> Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray.* Ward Lock and Co. London, p. 66.
- <sup>11</sup> L. Couperus, *Eline Vere.* 7e druk. Amsterdam, bl. 13.
- <sup>12</sup> L. Couperus, *Extase.* Hilversum 1892, bl. 71.
- <sup>13</sup> Jonkvr. C. de Jonge, *Een eeuw Nederlandsche mode.* bl. 181, 188.
- <sup>14</sup> Pierre Loti, *Suprêmes visions d'Orient.* Paris 1925, p. 77.
- <sup>15</sup> Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray.* p. 43.
- <sup>16</sup> L. Couperus, *Kleeding en de man.*
- <sup>17</sup> Henri van Booven, *Leven en werken van Louis Couperus.* Velsen 1933, bl. 91.
- <sup>18</sup> Emile Zola, *Paris* 1925 II, p. 101.
- <sup>19</sup> H. van Loon, *Waar kunst en mode elkaar ontmoeten.* Maandblad voor beeldende kunsten, 6e jaargang, bl. 276—281.
- <sup>20</sup> Renée Moutard—Uldry, *Les décorateurs et les Métiers d'Art.* L'Art et les Artistes 1939, n. 38.

## VOORNAAMSTE LITERATUUR

- Antcliffe (Herbert)*, Art, religion and clothes. Den Haag 1926.
- Aria (Mrs.)*, Costume: Fanciful, Historical and theatrical. London. New York 1906.
- Bahr (Hermann)*, Secession. Wiener Verlag 1900.
- Baldensperger (F.)*, La Littérature-Création, Succès, Durée. Paris 1913.
- Balzac (Honoré de)*, Traité de la vie élégante. Oeuvres complètes. Paris 1938.
- Barbey d'Aurevilly (Jules)*, Du dandysme et de Georges Brummell. Paris 1918.
- Baudelaire (Charles)*, Curiosités esthétiques. Oeuvres complètes II. Paris 1921.
- Bernet Kempers (K. Ph.)*, Muziek in den ban der letteren. Brusse. Rotterdam.
- Blanc (Charles)*, L'Art dans la parure et dans le vêtement. Paris 1875.
- Boehn (Max von)*, Bekleidungskunst und Mode. München 1918.
- Boehn (Max von)*, Der Tanz. Berlin 1925.
- Boehn (Max von)*, Menschen und Moden, die Mode im 17-18-19-Jahrh. München 1925.
- Booven (Henri van)*, Leven en werken van Louis Couperus. Velsen 1933.
- Brensing (Ralf)*, Die weltwirtschaftliche Bedeutung der Mode. Köln 1926.
- Brom (Gerard)*, Barok en Romantiek. Groningen 1923.
- Brom (Gerard)*, Hollandse Schilders en Schrijvers in de vorige eeuw. Rotterdam 1927.
- Carlyle (Thomas)*, Sartor Resartus. London 1838.
- Cassagne (Albert)*, La théorie de l'art pour l'art en France. Paris 1906.
- Christiansen Broder*, Het aspect van onzen tijd (bewerkt door van Kasteel. Arnhem 1930.
- Couperus (Louis)*, Kleeding en de man. Uitgave van de magazijnen „Nederland". Herfstmaand 1915.
- Curtius (Ernst Robert)*, Balzac. Bonn 1923.
- Daumier*, Der Meister der Karikatur. München.
- Dayot*, A propos de Winterhalter. L'Art et les Artistes. Mai 1928.
- Derkinderen-Besier (Mevr. J. H.)*, De kleeding onzer voorouders 1700—1900. Amsterdam 1926.
- Derkinderen-Besier (Mevr. J. H.)*, Mode-Metamorphosen. De kleedij onzer voorouders in de 16e eeuw. Amsterdam 1933.
- Diffloth (Paul)*, ...la Beauté s'en va... Conbet & cie éditeurs. Paris.
- Erich (Oswald)*, Deutsche Volkstrachten. Leipzig 1934.
- Ermatinger (Emil)*, Philosophie der Literaturwissenschaft. Berlin 1930.
- Fliegende Blätter* 1898 ff.
- Floerke (Hanns)*, Die Moden der Italienischen Renaissance. München 1917.
- Français peints par eux-mêmes*. Paris 1840 III.

- Frowein (Christine)*, Vier eeuwen kleeding in Nederland. Utrecht 1941.
- Gautier (Théophile)*, Portraits contemporains. Paris 1874.
- Gautier (Théophile)*, Histoire du romantisme. Paris 1874.
- Gelder (H. E. van)*, van Thienen e.a. Het tijdperk van de Camera Obscura. 's-Gravenhage 1940.
- Hartlaub*, Gustave Doré. Leipzig 1924.
- Hefner-Alteneck*, Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 18 Jahrh. Frankfurt a. M. 1879.
- Heine (Heinrich)*, Die romantische Schule [1833]. Hamburg 1867.
- Hiler (Hil.)*, From nudity to raiment. An introduction to the study of costume. London 1929.
- Hourticq (Louis)*, Ingres. Paris 1928.
- Hourticq (Louis)*, Delacroix. Paris 1930.
- Hugenholtz-Zeeven (M.)*, Levensschets van W. Morris. Rotterdam 1903.
- Holman Hunt (W.)*, Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood. London 1913.
- Huizinga (J.)*, Herfsttij der Middeleeuwen. Haarlem 1921.
- Huizinga (J.)*, Homo ludens. Haarlem 1938.
- Illustration 1885 ss.
- James (Constantin)*, Toilette d'une Romaine au temps d'Auguste et cosmétiques d'une Parisienne au XIX siècle. Paris 1865.
- Jong (Jo de)*, 50 eeuwen costuum. Amsterdam 1927.
- Jonge (Jonkvr. C. H. de)*, Bijdrage tot de kennis van de Noord-Nederlandsche costuumgeschiedenis in de eerste helft van de 16e eeuw.
- Jonge (Jonkvr. C. H. de)*, Het costuum onzer voorouders. 's-Gravenhage 1936.
- Jonge (Jonkvr. C. H. de)*, Een eeuw Nederlandsche mode. Amsterdam 1941.
- Journal des Luxus und der Moden*. Weimar. Jahrg. 1809.
- Journal des Demoiselles*. Paris 1838. Sixième année.
- Journal des Dames et des Demoiselles*. Bruxelles 1852 ss.
- Journal des Dames et des Demoiselles*. 1886—1887.
- Köhler-von Sichart*, Praktische Kostümkunde. München 1926.
- Kurth (W.)*, Die Mode im Wandel der Zeiten. Berlin 1929.
- Lacroix (Paul)*, Directoire, Consulat et Empire. Paris 1885.
- Lardanchet (Henri)*, Les enfants perdus du Romantisme. Paris 1905.
- Loon (H. van)*, Waar kunst en mode elkaar ontmoeten. Maanblad voor beeldende kunsten. 6e jaargang.
- Lübke-Haack*, Die Kunst des 19 Jahrhunderts. 1909.
- Maigron (Louis)*, Le romantisme et la mode. Paris 1911.
- Maigron (Louis)*, Le roman historique à l'époque romantique. Paris 1912.
- Meier-Graefe*, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Stuttgart 1904.

- Mot (*Jean de*), Quelques phases de l'histoire du costume. Bruxelles 1910.
- Mourey (*Gabr.*), D. G. Rossetti et les Préraphaélites Anglais. Paris 1910.
- Moulard-Uldry (*Renée*), Les décorateurs et les Métiers d'Art. L'Art et les Artistes 1939.
- Mützel (*H.*), Kostümkunde für Sammler. Berlin 1921.
- Pauli (*Gustav*), Die Kunst des Klassizismus und der Romantik. Berlin 1925.
- Pennell (*E. R.*), The life of James Whistler. London 1920.
- Piton (*Camille*), Le costume civil en France du XIII au XIX siècle. Paris.
- Prinsen (*J.*), Multatuli en de Romantiek. Rotterdam 1909.
- Quicherat (*J.*), Histoire du costume en France. Paris 1876.
- Racinet (*M. A.*), Le costume historique. Tome VI. Paris 1888.
- Renan (*Ary*), Le costume en France. Paris. s.d.
- Ritter (*P. H. Jr.*), Lodewijk van Deyssel. Baarn 1921.
- Rosenthal (*Léon*), Du romantisme au réalisme. Paris 1914.
- Rossem (*C. P. van*), Beau Brummell, The prince of dandy's en Casanova. Utrecht 1914.
- Schuette (*Marie*), Alte Spitzen. Berlin 1921.
- Schotel (*G. D. J.*), Het oud-Hollandsch Huisgezin der 17e eeuw. Leiden z. j.
- Siècle de Modes féminines. 1794—1894. Paris 1896.
- Smaele (*Paul de*), Baudelaire, Baudelairisme. Hun nawerking in de Nederlandsche Letterkunde. Brussel 1934.
- Stern (*Norbert*), Mode und Kultur. Dresden 1915.
- Texier (*Edmond*), Tableau de Paris. Paris 1852.
- Thienen (*Frithjof van*), Das Kostüm der Blütezeit Hollands. Berlin 1930.
- Veth (*Cornelis*), Geschiedenis van de Nederlandsche caricatuur en van de scherts in de Nederlandsche beeldende kunst. Leiden 1921.
- Veth (*Cornelis*), Een eeuw geleden. II. De vignetten van Tony Johannot. Maandblad voor beeldende Kunsten. 7e jaargang no. 11.
- Vogelsang (*W.*), Een modejournaal uit het begin der 19e eeuw. Het Huis Oud en Nieuw. September 1905.
- Waldemar-George, La femme, mesure de l'art français. L'Art et les Artistes. Février 1938.
- Wendel (*Fr.*), Die Mode in der Karikatur. Dresden 1928.
- Wölfflin (*H.*), Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1920.
- Wölfflin (*H.*), Die klassische Kunst. München 1924.

## LIJST VAN ILLUSTRATIES

- 1 - Naar een teekening van 1800.
- 2 - Ontleend aan „Le costume civil en France” door Piton.
- 3 - Naar een modeplaat van 1806, „Un siècle de Modes féminines”. 1794—1894.
- 4 - Volgens een modeprent van Le Mercure des Salons, 1830.
- 5 - Ontleend aan „Tableau de Paris” door Edmond Texier.
- 6 - Naar Parijsche modeplaatjes van 1830.
- 7 - Crinoline-costumes naar modellen uit „Journal des Dames et des Demoiselles”. 1864—1865.
- 8 - Naar een caricatuur van Punch, 1859.
- 9 - Tournure-costumes van 1873, ontleend aan „Un siècle de Modes féminines”. 1794—1894.
- 10 - Naar een damesportret van 1892.

## PERSONENREGISTER

- Abd el Kader 17.  
 Adam 31.  
 Ali Pascha 49.  
 Anacreon 39.  
 Aquitanië (Eleonora van) 54.  
 Arndt (Ernst Moritz) 80.  
 Baldensperger (F.) 24.  
 Balzac (Honoré de) 15, 26, 51, 52, 55, 58, 59, 60, 61, 65.  
 Banville (Théodore de) 46.  
 Barbey d'Aurévilly (Jules) 59, 60.  
 Barocci 56.  
 Baudelaire (Charles) 86, 87.  
 Beauharnais (Joséphine de) 38, 41, 42.  
 Beaumarchais 27.  
 Beethoven (Ludwig von) 39.  
 Beets (Nicolaas) 50, 55.  
 Berlage 83.  
 Berlioz 46, 51.  
 Bernhard (Sarah) 28.  
 Berry (hertogin de) 53, 56.  
 Berthe (reine) 54.  
 Bertin (Rose) 31.  
 Bles (David) 74.  
 Boabdil 50.  
 Borel (Petrus) 47, 50, 60.  
 Bosboom-Toussaint (Geertruida) 53.  
 Bouchardy 50.  
 Boulanger 60.  
 Brummell (George) 19, 59.  
 Buonaparte (Pauline) 42.  
 Burden Miss 79.  
 Busken Huet (Conrad) 26, 71.  
 Byron Lord 46, 47, 49, 50, 59, 87.  
 Canova 39.  
 Caran d'Ache 78.  
 Carlyle (Thomas) 10, 20.  
 Carpeaux 62.  
 Castiglione 26.  
 Cats (Jacob) 14.  
 Cato (Marcus Porcius) 18.  
 Chateaubriand 51.  
 Cherubini 39.  
 Chodowiecki 35.  
 Cimabue 48.  
 Cochin 16.  
 Colbert 17.  
 Couperus (Louis) 9, 82, 87.  
 Courhet 73.  
 Crane (Walter) 85.  
 Cromwell 16.  
 Dali (Salvator) 89.  
 Daumier (Honoré) 47.  
 David (Jules) 76.  
 David (Louis) 32, 34, 39, 43.  
 Debucourt 36.  
 Debussy (Claude) 83.  
 Decamps (A. G.) 49.  
 Delacroix (Eugène) 49, 56.  
 Delaroche (Paul) 53.  
 Delaunay (Sonja) 88.  
 Devéria 47, 50, 52, 56.  
 Deyssel (Lodewijk van) 87.  
 Dietrich (Marlène) 28.  
 Doré (Gustave) 47, 68.  
 Dostojewski 71.  
 Dumas (Alexandre) 53.  
 Durbin (Deanna) 28.  
 Dyck (A. van) 22, 56, 66.  
 Elsheimer 56.  
 Elssler (Fanny) 47.  
 Eugénie (keizerin) 19, 64, 65, 66, 67, 70.  
 Flaubert (Gustave) 57.  
 Flaxman 31.  
 Fontaine 39.  
 Fontanges (hertogin) 19.  
 Franklin 18.  
 Frederik de Groote 42.  
 Fromentin 46, 49, 51, 56.  
 Garho (Greta) 28.  
 Garnier (Charles) 62.  
 Gautier (Théophile) 29, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 57, 60.  
 Gautier (Léon) 75.  
 Gavarni 51, 52, 58, 68.  
 Gay (Sophie) 45.  
 Gérard 37, 43.  
 Géricault 56.  
 Gigoux (Jean) 54.  
 Giotto 48.  
 Girodet 39, 51.  
 Gluck 28.  
 Goethe 36, 42, 46.  
 Goncourt (Edmond de) 25, 29, 86.  
 Goncourt (Gebroeders de) 69.  
 Gounod 53.  
 Grillparzer 46, 52.  
 Hamilton (lady) 36, 38.  
 Haverman 87.  
 Heine (Heinrich) 46, 48, 55.  
 Hendel (madame) 38.  
 Hieronymus 11.  
 Hoffmann (E. Th. A.) 46.  
 Hugo (Victor) 46, 49, 53, 55, 56, 62.  
 Huizinga (J.) 28.  
 Huygens (Constantijn) 12, 15.  
 Incroyables 17, 35, 45.  
 Ingres 45.  
 Jäger 85.  
 Jannott (Tony) 52, 57.

- Jonckbloet 62.  
 Klikspaan 62.  
 Kneipp 83.  
 Lamartine 46, 49.  
 Lanvin (madame) 89.  
 Lenbach 81.  
 Liszt (Frans) 46, 60.  
 Lodewijk XIV 16, 23, 44.  
 Lodewijk XV 13, 64, 70, 76.  
 Lodewijk XVI 31, 64, 70.  
 Loti (Pierre) 85.  
 Maistre (Joseph de) 13.  
 Marcus Aurelius 33.  
 Marie Antoinette 12, 19, 30, 31.  
 Merveilleuses 17, 35, 45.  
 Mirabeau 30.  
 Mitchell 25.  
 Mohrbutter (Alfred) 80, 81, 84.  
 Monet 69.  
 Montesquieu 48.  
 Montesquiou (Robert de) 86.  
 Moore (Thomas) 46.  
 Morris 79, 85.  
 Muley-Abd-er Rhaman 49.  
 Multatuli 45, 74.  
 Musset (Alfred de) 60, 61, 87.  
 Napoleon 38, 39, 43.  
 Nelson 36.  
 Nerval (Gérard de) 49.  
 Odier 39.  
 Orleans (Philips van) 16.  
 d'Orsay (graaf) 60.  
 Ovidius 35.  
 Paquin 28, 88.  
 Percier 39.  
 Phidias 34.  
 Philips de Schoone 15.  
 Poiriers (pater) 12.  
 Polygnotus 34.  
 Pompadour (madame de) 69.  
 Potgieter 26, 53.  
 Praerafaelieten 79, 85.  
 Prévost (Marcel) 88.  
 Prudhon 42.  
 Puccini 28.  
 Quay (Maurice) 32.  
 Querido 87.  
 Quintilianus 41.  
 Rafaël 26.  
 Rauch 42.  
 Récamier (madame) 36, 45.  
 Réjane (madame) 28.  
 Rembrandt 29, 56.  
 Renoir 76, 82.  
 Reynolds 31.  
 Robespierre 32.  
 Rossetti (Dante Gabriël) 46, 79.  
 Rousseau (Jean Jac.) 30, 84.  
 Rousseau (Ph.) 77.  
 Rousseau de la Rottière 39.  
 Rubens 56.  
 Ruskin 79, 85.  
 Sand (George) 58, 61.  
 Saskia 29.  
 Schadow 36, 39.  
 Schiaparelli (madame) 22.  
 Schlegel (Friedrich) 46.  
 Schrödter 47.  
 Schumann 46.  
 Scott (Walter) 53, 54.  
 Semper 23.  
 Siddal (Miss) 79.  
 Sombart 18.  
 Stael (madame de) 36, 39, 41.  
 Stevens (Alfred) 69.  
 Stöber 81.  
 Stuart (Maria) 53, 54.  
 Sluys (Victor de) 74.  
 Sue (Eugène) 55, 56.  
 Taglioni (Maria) 47, 58.  
 Tallien (madame) 34.  
 Tertullianus 11.  
 Thorwaldsen 39.  
 Titiaan 56, 66.  
 Tolstoj 35, 74.  
 Toulouse-Lautrec 82.  
 Velasquez 13, 27, 56, 64.  
 Velde (Henry van de) 80, 81, 83.  
 Vernet (Carle) 36.  
 Vernet (Horace) 44, 49.  
 Vernier 68.  
 Verminac (madame de) 43.  
 Vestris (Auguste) 58.  
 Vigano (Salvator) 36.  
 Vigée Lebrun (madame) 58.  
 Vigny (Alfred de) 33.  
 Vionnet (Madeleine) 22.  
 Vischer (F. Th.) 68, 75.  
 Voltaire 48.  
 Vosmuer (Carel) 40.  
 Vroye (madame de) 28, 85.  
 Wales (prins van) 19.  
 Wallot (Paul) 62.  
 Watteau 27.  
 Whistler (James) 82.  
 Wilde (Oscar) 82, 86.  
 Winterhalter 64, 66, 69.  
 Zola (Emile) 67, 70, 73, 88.







# STELLINGEN

## I

Na het historisch element is het Oriëntalisme met alle schakeeringen in onze Romantiek het meest gevierd in navolging van het buitenland.

## II

De Don Quichotte-figuur is in de romantische kunst een wezenlijk aspect.

## III

Zoowel in het tijdperk der Gothiek, als tijdens de Barok en Romantiek streeft het mannencostuum in de richting van het vrouwelijk mode-ideaal.

## IV

De costuumbeschrijving behoorde tot de literaire motieven van de zeventiende eeuw.

## V

Zooals muziek- en schilderkunst met de literatuur nauw contact hielden tijdens de vorige eeuw, kan ook het onderling verband van schilderkunst en muziek aangetoond worden.

## VI

Kunst- en muziekgeschiedenis dienen in de programma's van middelbaar- en voorbereidend hooger onderwijs ingeschakeld te worden.

## VII

Max Havelaar is, wat compositie betreft, eerder beïnvloed door „Das Buch Legrand” van Heine dan door Hoffmann's Kater Murr.

## VIII

Op de Mode zijn verschillende factoren der speldynamiek van toepassing.

A. KRONENBURG





